

Deutsche Kunst und Dekoration

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XVII

OKTOBER 1905 – MÄRZ 1906.

Druck der J. C. Herbert'schen Hofbuchdruckerei, Darmstadt.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE
FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN

DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

INHALTS-VERZEICHNIS

BAND XVII

Oktober 1905 — März 1906.

Text-Beiträge:

Illustrationen:

Beilagen:

Wettbewerbe:

NAMEN-VERZEICHNIS.



BERICHTIGUNGEN.

Das auf Seite 742 des II. Bandes 1905 abgebildete Porzellan-Service stammt aus der Porzellan-Manufaktur von Hermann Ohme—Nieder-Salzbrunn i. Schl. Von Herrn von Tettau stammt nur der Schmuck des Services. — In diesem Bande S. 277 beim untern Bilde liess Georg Heinig—Chemnitz-Kappeln nicht Alois Bohla.

NORDWESTDEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG OLDENBURG 1905

Nicht nur weil sie an sich eine Leistung von überraschender Güte ist, sondern mehr noch aus einem prinzipiellen Grunde verdient die »*Nordwestdeutsche Kunst-Ausstellung*« in *Oldenburg* hier ernstliche Beachtung: Sie ist eine kräftige Aktion gegen den immer mehr ins Uferlose gewachsenen internationalen Grundzug unserer deutschen Ausstellungen.

Anstatt der ruhigen gedeihlichen Weiterentwicklung der vorhandenen Keime zu dienen, haben diese Allerwelts-Schaustellungen allzu oft den Ehrgeiz entwickelt, neue Sensationen, neue Moden in die Welt zu setzen. Der Grundsatz, vom Guten das Beste auszuwählen, klingt schön und gut; aber wie wenig taugt er zur Unterlage für die Zusammensetzung einer Kunst-Ausstellung. Er hat dazu geführt, dass wir alljährlich neue Helden auf den Schild erheben, und die Art, wie dies geschieht, muss — beabsichtigt oder nicht — den Eindruck erwecken, als seien diesen einzig lobenswürdigen Letzten gegenüber alle andern überlebt, erledigt, wertlos geworden. Wenn unsere Ausstellungen ein Spiegel der Entwicklung unserer Kunst sind, wer müsste da nicht beiden — der Kunst und den Ausstellungen — wünschen, dass sie von dieser fortwährenden Vexation erlöst würden, damit endlich einmal die Ruhe wiederkehre, die zur Blüte und zum bedächtigen Ausreifen einer jeden guten Ernte unentbehrlich ist? In den angewandten Künsten und in der Architektur darf es heute als unangefochtener Grundsatz gelten, dass nicht das Heranholen von guten Vorbildern, sondern das bedächtige Ausbauen des Eigenen eine sichere Zukunft verspricht; am liebsten würden wir wieder zurückkehren zu der von Staatsschulen erlösten Methode des Werkstattbetriebs, des Unterrichts von Meister zu Schüler, damit die reichlich vorhandene Menge selbständiger charaktervoller Ideen in konzentrierter, ungestörter Arbeit in der Art der alten gesunden Werkstattüberliefernng ausgebaut werden könnte. Und in der Malerei tut ein ähnliches auf sich selbst Besinnen offenbar nicht weniger not. Die Jahre, in denen wir die Pariser Salons um ihre künstlerische Qualität beneiden mussten, sind jedenfalls vorüber. Der Zug unseres jungen Nachwuchses in die Meisterateliers an der Seine hat seine Zeit gehabt, gerade so wie zuvor der Rompreis, die unvermeidliche Studienreise nach Italien. Unsere Gründe sind nicht dieselben, mit denen man gegen die Erwerbungen der Nationalgalerie oder gegen den unberlinischen Charakter der Berliner Ausstellungen so oft protestiert hat; denn diese waren all zu durchsichtig geschäftlicher Art und Parteigründe. Auch kann von Chauvinismus keine Rede sein, wenn wir sagen, unsere Ausstellungen, unsere



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Zigarren-Pavillon.
Ausgeführt von A. & C. Westerhold—Oldenburg-Osternburg.

Galerieankäufe müssten wieder in stärkerem Sinne, als sie es bisher waren, national oder sogar heimatlich gedacht sein. *Lichtwarks* Ankäufe und Aufträge für die Hamburger Kunsthalle haben in letzter Zeit diesem Gedanken in einer sehr beherzigenswerten Weise Ausdruck gegeben, und der Erfolg dieser im besten Sinne hamburgisch gedachten Beschränkung in der Auswahl der Meister und der Motive ist ein überraschend schöner und unbestrittener. Vielleicht vermag auch die »Oldenburger Ausstellung« dieses Sommers zur künftigen Klärung dieser Frage etwas beizutragen. — Oldenburg ist ganz gewiss nicht der Ort eines lebhaften Kunstmarktes, und ebensowenig liegt es im Mittelpunkt einer regen Kunstproduktion. Die Landesausstellung, anspruchslos und klein, wie es die Gewerbetätigkeit des vorwiegend von Landwirten bevölkerten Staates erwarten lässt, bietet jenes bunt zusammengewürfelte patriarchalische Bild, das man von solchen Veranstaltungen gewohnt ist. Die hübsche Lage der kleinen Bretterstadt am Saum des Schlossparks mit seinen mächtigen Laubkronen, und die Tatsache, dass ein einheimischer Architekt, Oberbauinspektor *Rauchheld*, einzelne der Gebäude mit einer besonders anerkennenswerten schlichten Anmut und Sachlichkeit ausgeführt hat, sind das einzige, was ich hervorzuheben wüsste. Das einheimische Kunsthandwerk zu einer gemeinsamen wohlorganisierten Leistung zusammenzufassen, hat man versäumt, und hat sich statt dessen begnügt damit, den Kirchenbesitz an Gerät und Mobiliar und einige preziöse französische Möbelstücke und Bronzen aus den Schlössern zu Jever und Eutin zusammenzubringen. Unter diesen Umständen wäre auch die Kunstausstellung in diesem Rahmen wohl zu einer gefälligen Versammlung von bekannten Mittelmässigkeiten verurteilt worden, wenn der rastlose Eifer und die hohen Ansprüche des als Sekretär dieser Abteilung tätigen Malers Professor *W. Otto*—Bremen nicht mit aller Energie



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Pavillon der Delmenhorster Linoleum-Fabrik.

auf ein höheres Ziel gerichtet gewesen wäre. Um in dem bescheidenen, durch die Verhältnisse vorgeschriebenen Rahmen etwas zu schaffen, was neben der Menge und der Mannigfaltigkeit der grossen Ausstellungen als eigen und in sich berechtigt gelten durfte, war ein eigenes klares Programm nötig. Und dieses bot sich aufs natürlichste dar: Die Heimat, die Stammeszugehörigkeit zu dem niedersächsischen und friesischen Küstengebiet des deutschen Nordwestens sollte der gemeinsame Boden sein, dessen künstlerische Früchte hier zusammengetragen wurden. In diesem Sinne wurden die Aufforderungen zur Beschickung der Ausstellung beschränkt auf Künstler, deren wirkliche und künstlerische Heimat in Oldenburg, den Hansestädten und den friesischen und hannoverschen Nachbargebieten gelegen ist; in diesem Sinne wurden *G. Kuehl, H. Olde, Carlos Grethe* zu Juroren bestellt, und schliesslich auch zum Erbauer der Kunsthalle der Künstler gewonnen, in dessen Formensprache die alte schwere Stammesart der Niedersachsen am schönsten wieder zu modernem Leben erwacht ist — *Peter Behrens.*

Es ist das grosse Verdienst dieser Oldenburger Ausstellung, dass sie einem Manne wie Peter Behrens eine grosse Aufgabe zu lösen überliess, und es ist das Verdienst dieses organisatorischen Talentes, die Oldenburger Landesausstellung in ihrer Architekturerscheinung emporgehoben zu haben zu einer ungewöhnlichen künstlerischen Bedeutung.

Gross und befreiend tritt zwischen das bunte Vielerlei der Ausstellungsbauten die klar komponierte grosszügige Anlage der Kunsthalle mit ihren Filialbauten. Hier schaltet ein Mann, dem das Organisieren der Materie die erste Aufgabe des Architekten bedeutet: die Gebäudemassen und die Elemente der Natur, Terrain und Bäume, fügen sich seiner gestaltenden Hand und ordnen sich zusammen zu einer klar und straff organisierten Komposition grossen Stils, die ihre zentrale Steigerung in dem überhöhten Mittel-



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Ansicht aus dem Kunstgarten.

bau der Kunsthalle findet. Behrens Kunst ist, wenn man so will, akademischer Art; sie steht dem Spiel mit malerischen Motiven, das unsre letzte Generation von Baumeistern zum Überdruss betrieben hat, feindlich gegenüber. Sein Gedanke ist vielmehr von der Art, wie er in der Seele jener alten Meister am Hofe der grossen und kleinen Sonnenkönige des 18. Jahrhunderts Gestalt annahm, wenn ihnen der königliche Herr den Auftrag gab, an irgend einer Stelle, wo er sich beim letzten Jagdausflug auf einsamer Waldwiese besonders gut bei Laune gefühlt hatte, eine kleine Stadt aus Schloss und Stallungen, Gartenpavillons und Lauben, Säulengängen und Wachthäusern zu errichten. Vor der grünen Waldkulisse erhebt sich die Kunsthalle als grauer Putzbau mit rotem Pfannendach auf einer Stufenterrasse, die sich durch Vertiefung des quadratischen Platzes im Vordergrund ergab; im Mittelpunkt dieses Vorhofes erhebt sich in fast zyklopisch schweren, einfachen Formen der Kuppelbau eines Musikpavillons. Umsäumt wird der Platz durch Wandelgänge, von weissgestrichenen Lattengittern eingefasst, bei denen man bedauern mag, dass sie ähnlich wie im vergangenen Jahre in Düsseldorf allzu langsam durch das Grün der Schlinggewächse mit der Landschaft verwachsen, die indessen als Abschlusswände des Bildes unentbehrlich sind. In gleicher Weise umsäumen sie das Hauptgebäude in grossem Halbkreis an der Rückseite; indem sie die ordnende Symmetrie der Gebäudeanlage in der umgebenden Natur fortsetzen, dienen sie zugleich der Aufstellung von plastischen Werken, Statuen, Büsten, Brunnen, die in dieser Umgebung zu einer gesteigerten Lebendigkeit erhoben werden. Die Kunsthalle selbst, in ihrem Grundriss von der gleichen akademisch strengen Klarheit, vereinigt um eine quadratische basilikal überhöhte Mittelhalle mit runden Oberfenstern und Pyramidendach, acht ringsum liegende Oberlichträume von bescheidenen Abmessungen, aber ausgezeichneter Beleuchtung;



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Ansicht aus dem Kunstgarten.
Ausführung der Lattenarchitektur A. & C. Westerhold—Oldenburg-Osternburg.

an der Rückseite öffnet, wie der Gartensaal eines alten Schlosses ein kleines Lesezimmer seine breiten Glastüren nach der Terrasse, deren Treppe zu dem tiefer liegenden Skulpturengarten hinabführt.

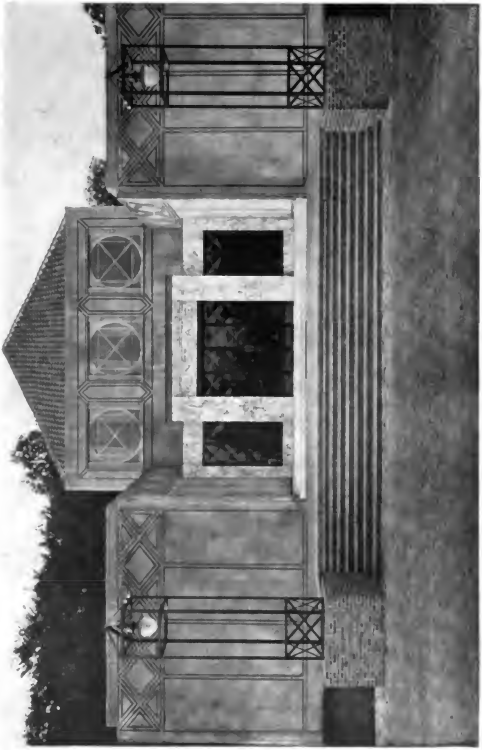
Die denkbar grösste Einfachheit, materialechte ungezwungene Ausdrucksmittel sind dieser Architektur eigen: im Innern die dunkle Holzbalkendecke der Halle, die diskrete Farbenwirkung der Klinker und weisse Putzflächen; im Äusseren rauher Putzbewurf gegliedert durch einige glatt gezogene Linien. Nur die Silhouette, die klaren fein erwogenen Massenverhältnisse der Baugruppe wirken. Seitlich mit der Kunsthalle durch kleine Pergolen verbunden und ihren Fronteindruck bedeutend verstärkend stehen beiderseits viereckige Pavillonbauten, der eine als Teehaus, der andere für Verwaltungszwecke benützt; und wenig grösser mit einer Giebelfront nach der Ausstellungsstrasse wiederholen sich diese Pavillonbauten als Flankierung der ganzen Behrensschen Anlage zu beiden Seiten, der eine als Verkaufskiosk für Zigarren, der andere zu einer ausgezeichnet angeordneten Ausstellung der Delmenhorster Ankerlinoleum-Fabrik bestimmt. Sein Anteil an der Düsseldorfer Gartenbauausstellung war eine Vorstudie zu dem, was Behrens hier in behaglicher Breite an einer vielseitigeren Aufgabe erproben konnte. Vielleicht kommt bald einmal die Zeit, wo man einem organisatorischen Talent seiner Art die ganze vielgestaltige Bauaufgabe einer Ausstellungsarchitektur grossen Umfangs in die Hand legt, damit der immerhin kleine Maßstab, der dieser Oldenburger Baugruppe leicht etwas von ihrer inneren Grösse rauben möchte, vollends überwunden und ein noch reicheres grosszügiges Architekturbild in solchem Geiste geschaffen werden kann. —

Hinter alle dem, was wir von alter und junger Kunst sagen und hören, erhebt sich von Zeit zu Zeit immer wieder die psychologisch verwickelte grosse Frage nach dem gesunden heimatlichen nationalen Kern. Lebt



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Die Kunsthalle.
Ausführung A. & C. Westerhold—Oldenburg-Osternburg.

in Peter Behrens offenbar der schwere, zu deftiger Solidität mehr als zu phantasievoller Grazie neigende alte Hanseatengeist aus der Zeit bürgerlicher Wohlhabenheit des beginnenden 19. Jahrhunderts wieder auf, so steckt vielleicht auch in den *Malern* und *Skulptoren* dieser niedersächsischen Küstenländer unseres Reiches noch etwas von dem starren, eckigen, aber urkräftigen Schlag, der die wortkargen Menschen hier oben an der Wasserkante kennzeichnet. Diese Ausstellung, wenn sie ihre Grenzen vielleicht anfangs nur äusserlich auf Nordwestdeutschland beschränkt hat, gibt — das darf kaum in Frage gestellt werden — den Beweis von dem unverkümmerten Weiterleben dieser Stammesart in unserer Kunst. Als äusserer Grund wiegt da nicht wenig die Tatsache, dass gerade hier die Mehrzahl der Maler fern von den modebildenden Kunstzentren einsam oder in kleinen Kolonien mitten in dem Lande leben, aus dem sie ihre Nahrung schöpfen; Schulschablone und Schulvirtuosität werden so am sichersten ferngehalten; das ruhige Ausreifen der Individualität ist doch wohl in solchem Klima besser gesichert. Da ist der wundervoll naive Oldenburger Bauernmaler *Bernhard Winter*, wenn man so will ein grosser Dilettant, der mit herzerfrischender Liebe und mit der umständlichen Sorgfalt eines deutschen Geschichtsprofessors alle Einzelheiten von Trachten und Haltung dieser schwerfällig gutmütigen Bauerntypen zu grossen Figurenbildern zusammenarbeitet. Wenn ihm die Aufgabe, solche Massen scharf gesehener Details mit einer überzeugenden Gesamtstimmung des Raums einer Bauerndiele zugleich zu bewältigen, auch nicht immer bis auf den letzten Rest gelingt, so werden doch die lebensprühende Charakteristik und die Farbenpracht seiner Einzelgruppen unübertroffen bleiben; und unübertroffen ist der eigenwillige Ernst in dem hart und klar gezeichneten Bildnis des Dorfschulzen. Neben ihm bestimmen die Worpsweder den Ton in der Gesamt-



PROF. PETER BEHRENS.

PORTAL DER KUNSTHALLE.
Marmorausführung des Portals B. Högl—Oldenburg.



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Vorder-Ansicht der Kunsthalle.
Garten-Anlage von Gärtner Riemann—Oldenburg.

leistung der Malerei. Wie das symbolische Hauptwerk dieser fest an der Scholle wurzelnden Kunst, steht in der Mitte der Haupthalle *Mackensens* Mutter auf der Schiebkarre, die aus dem Besitz der »Bremer Kunsthalle« der Ausstellung überlassen wurde. Der harte Ernst, der Natur und Menschen hier verbindet, die Majestät des alles zierenden Beiwerks entkleideten schlichten Menschen ist vielleicht auch bei Millet nicht grösser und feierlicher erfasst worden, als in diesem von Jahr zu Jahre wachsenden Bilde. Ähnlich stark ist der alte Bootsmann, der auf dem Moorkanal in wortlosem Einerlei sein Torfboot vorwärts treibt, in klarer Silhouette gegen die helle Luft gestellt. *Modersohn,* der Meister des sammetweichen Kolorits, hat ein Paar Bauernkinder gemalt, die in später Abendlandschaft mit ihren bunten Laternen Lieder singend daherziehen; er erinnert daran, dass von Problemen in der Malerei nur so lange die Rede sein kann, bis sie gelöst sind. *Fritz Overbeck,* der sich in den letzten Jahren am allermeisten entwickelt hat, ist der Meister der Terraindarstellung, der grosserfassten Wellen- und Hügelflächen des Ackerlandes, der klaren Bestimmtheit in der Modellierung. Und um diese scharen sich als Geistverwandte *Hans Olde* mit dem Bildnis Claus Groths, die Hamburger *Eitner* und *C. Albrecht,* der in Stuttgart lebende *M. von Hugo,* dessen plastische Charakterköpfe fast noch stärkere Kraft verraten, als das Bildnis seiner Frau, der im alten Bardowieck lebende *Hugo Fried. Hartmann* mit dem intimen Porträt einer stillen jungen Frau und namentlich *P. Kayser*—Blankenese mit dem wundervollen an Kroyers kräftigste Art erinnernden Herrenbildnis. Als Maler und Plastiker zugleich ist auch der Schleswig-Holsteiner *Friedrich Missfeld* vertreten.

Eine ganz eigene Erscheinung ist der Cuxhavener *W. Laage,* der fern von jeder Malvirtuosität mit den denkbar einfachsten Mitteln in blau und braun den Abend auf



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF.



GESAMTANSICHT DER AUSSTELLUNGS-ANLAGE.



PROFESSOR PETER BEHRENS. MUSIK-PAVILLON.



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF.

ANSICHT DES GRAPHIK-SAALES.
Korbstühle von Rüping & Fritz—Coburg.



PETER BEHRENS
DÜSSELDORF.

KAMIN IM
GRAPHIKSAAL.

AUSGEFÜHRT IN
MARMOR VON
B. HÖGL-OLDENBURG.



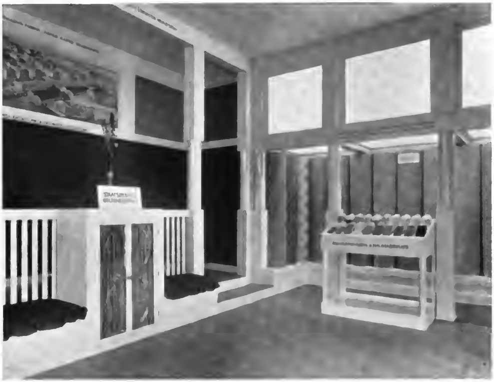
PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Lesezimmer.

Wandverkleidung Kattunstoff: Gebr. Elbers—Hagen i. W. — Möbel: Pallenberg—Köln.

der Heide schildert; eine Christusgestalt inmitten des Bildes die Horizontale des einförmigen Bodens durchschneidend setzt einen Heidekranz aufs Haupt eines kleinen Bauernmädchens. Was *L. Dettmann* beigesteuert hat, ist ebenso wie *Aug. Wilckens* Steuermannstochter schon von anderen Ausstellungen bekannt. Dagegen bringt *Linde-Walther* ein prächtiges neues Werk in dem sonnigen, farbig reichen Porträt eines kleinen Mädchens, das inmitten seines Spielkrams in der Stube stille steht. *Alfred Mohrbutter* entlockt seinen einfachen Interieurs voll und weit klingende melodisch ungemein reiche Farbenakkorde.

Unter den Landschaftern ist der grösste Schilderer unseres Landes *Carl Vinnen,* nicht mit Arbeiten grossen Umfangs vertreten, wie er sie sonst liebt. Gleichwohl ist neben *Overbecks* Vorfrühling seine stürmisch bewegte Herbststimmung am Waldesrand in der wurzelfesten klaren Zeichnung, der Grösse des Raumeindrucks und der Saftigkeit der düsteren Farbe das Eindrucksvollste. Der stark äusserliche Effekt der *Feldmannschen* Birken, die liebevolle Feinarbeit in den Waldinterieurs von *P. Müller-Kaempf,* die verwandten recht kräftig behandelten Motive eines jungen Oldenburgers *H. Düphorn, W. Ottos* sonnige Dünenhänge mit der Windmühle darüber, *Kaysers* prächtige Architekturen aus dem alten Hamburg und ganz besonders das ernst und hart gezeichnete, aber in seiner unerbittlichen Echtheit verblüffende Tauwetterbild von dem Nordfriesen *Hans Peter Feddersen* geben diesem Teil der Malerei die bestimmende Note. Dazu haben *Kallmorgen, Hellwag, Grethe* und besonders der treffliche Hamburger *A. Illies* ihre Hafen- und Strandbilder gesandt.

Wenn so mit Ausnahme von *Missfelds* Idyll mit der Schar der drolligen Putten, die das weisse Ross der Frühlingsfee geleiten, die bare Naturanschauung, die Wirklichkeits-



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Inneres des Pavillons der Delmenhorster Linoleumfabrik.

Ausführung: Möbelfabrik Heinrich Osterholz—Scharmbeck.

malerei vorherrscht, so genügt der eine Meister phantasievoller Romantik, um der anderen Wagschale das nötige Gewicht zu geben: *Heinrich Vogeler*. Er hat noch nie bisher so glänzend ausgestellt wie hier. Ältere Werke, die er neuerdings überarbeitet hat, einiges aus Privatbesitz und sein grosses, eben vollendetes Hauptwerk zusammen mit Radierungen, Zeichnungen und einigen reich mit Rosenintarsien geschmückten Möbeln füllen einen zart gestimmten, in seiner einheitlichen Ausstattung ungemein feinen Sonderraum. Von einer erneuten Charakteristik dieses Sonntagskindes unter den Malern des niederdeutschen Landes können wir in diesen Blättern füglich absehen. Nur dieser rauschende Hymnus auf den Abendfrieden bedarf einiger Worte. Vor jenem schlichten Hause, das er mit wenigen Änderungen aus einem alten Bauernhäuschen zu dem Landsitz eines träumerischen Poeten so ausdrucksvoll umgestaltet hat, und das er so gerne malt, wie es vor den Blicken der Landstrasse sich versteckend aus Bäumen und Rosenbüschen hervorguckt, sitzen auf der Terrasse im Schatten des warmen Juniabends der Künstler und seine Freunde. Er spielt die Geige, die andern halb verdeckt durch die Rampe lauschen in sich gekehrt, gefangen genommen von dem Klingen der Saiten, dem Singen der wohligen, rosenduftenden Abendluft. In der Mitte, wo zwischen den beiden hochstämmigen Lorbeerbäumen, die vorn auf dem Fuss der Treppe stehen, über eine der Stufen lang und elegant ausgestreckt der russische Windhund liegt, sieht man in voller Figur ein schlankes blondes Weib träumend ins Weite blicken. — Ein alltägliches Familienbild. Höchst realistisch und jedenfalls ungekünstelt und doch so voller Musik, voll zarter lyrischer Klänge. Feierstunde, stille Feiergedanken, in sich gekehrte, keusche Lebensfreude, welt- und zeitenfernes, naives Geniessen.



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Inneres aus dem Zigarren-Pavillon.

Der kostbare mit vergoldetem Schnitzwerk und zartgestimmten Intarsien von Rosen geschmückte Schrank birgt eine Menge feiner Kunstwerke, die der erstaunlich produktive Künstler in den letzten Jahren entworfen hat. Von der Meissener Manufaktur wurden Büchsen und Schalen für den Toilettentisch ausgeführt, die absichtlich in den Altmeissen so naheverwandten Motiven von plastischen Rosen gehalten sind; das Silberbesteck und der Spiegel sind ältere Arbeiten. Ein phantastisch reicher Spitzenkragen mit Vogelmotiven, die aus Vogelers Buchschmuck bekannt sind, eine entzückende Kassette mit weissem Schweinsleder bezogen, mit Handvergoldung und Malerei und namentlich die Folge von Schmuckstücken, die als Einzelstücke von dem Goldschmied *Fröhlich* in Bremen ausgeführt wurden, zeigen, dass sich Vogeler als Anreger auf immer neuen Gebieten mit stets eigenen, ungeborgten Ausdrucksmitteln betätigt.

Nächst dieser Vogelerausstellung, von der man nur wünschen kann, dass sie bald ebenso einheitlich und umfassend in Dresden, München, Berlin gezeigt würde, und die offenkundig den stärksten Eindruck macht, ist es wohl die Gruppe der Bildhauerarbeiten, die in dieser Ausstellung den künstlerisch besten Rang einnimmt. Ist es nicht wiederum höchst bezeichnend für die Niedersachsen, dass keiner unter ihren Plastikern in die Schule des phantastischen Kokettierbarock geraten ist, dass sie vielmehr alle mehr oder weniger unerbittlich streng auf dem Wege nach der klaren Bestimmtheit der rein plastischen Formenschönheit gehen? Der Oldenburger *P. Peterich*, der Lübecker *F. Behn*, der Bremer *Georg Römer* sind die Führer. Dieser, der Hildebrandschüler, der in den letzten Jahren dadurch Aufsehen gemacht hat unter den Kennern, dass er die Prägestempel zu seinen Silbermedaillen selbst schneidet, um sich stets der Grenzen künstlerischer Ausdrucksfähigkeit dieser Technik bewusst zu bleiben, ist ausser diesen im besten Sinne



PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. ANSICHT AUS DER KUNSTHALLE.

Marmorstandbild »Medea« von Bildhauer Paul Peterich—München.



PROF. FR. KALLMORGEN—BERLIN. ÖLSKIZZE: AN DIE ARBEIT.



ELSE MÜLLER-KÄMPFF—HAMBURG. Ölgemälde: Mai-Idyll.

plastisch gedachten Medaillen durch seine unvergleichliche Bronze-Büste des Humanisten Otto Gildemeister vertreten, die er für die Bremer Kunsthalle ausführte. Seine Tänzerin, eine Bronzestatuette, verrät vielmehr die Absicht, das nuancenreiche Bewegungsmotiv bis auf den letzten Rest von Klarheit und plastischem Gleichgewicht zu lösen, als die nach lebendiger Ziselierung des Details. Gross im Stil und dabei von einer unberechenbaren, eigenwillig starken Persönlichkeit ist nicht minder das plastische Werk Peterichs, der einige 15 Werke zur Ausstellung bringt. Seine düster feierliche Medea in schwarzem Marmor, poliert an den Gewandpartien, in den duffen Fleischteilen mit feinem Effekt heller gehalten, ist von einem Ernst und einer elementaren Kraft des Ausdrucks, wie wir sie lange nicht erlebt haben. Seine Medusa, sein römischer Knabe und die starkstilisierte Bildnishalbfigur seiner Gattin sind von der gleichen herben Grösse der Auffassung. *Behn* endlich ist der Geschmackvollste unter den dreien; er weiss die Strenge der Form durch die liebenswürdige Zartheit lebendiger Details zu beleben. Sein Bronzerelief des Olympiers mit dem siegenden Sonnenblick, sein ungemein charaktervoller Brahms und die fein nuancierende Ausdrucksweise in der Doppelbüste seiner Eltern, zweier echter Hanseaten, geben Belege dafür. *Alex. Opplers* wie ein alter Donatello wirkende Büste des wetterharten normännischen Fischers, Frau *Westhoff-Rilkes* Bronzebüste von Heinrich Vogeler aus dem Besitz der Bremer Kunsthalle, *H. Leven* mit seinen flächig und ohne Kleinlichkeit gegebenen Tierplastiken, Frau *Leven-Intze* mit der frisch erfassten lebensgrossen Figur des Hüttenarbeiters, der beim Probeguss beschäftigt sich breitspurig vornüber beugt, ergänzen würdig dieses Bild von dem gereiften Können dieser kleinen Schar.

Fügen wir noch hinzu, dass *Peter Behrens* in dem Rund des stimmungsvollen Skulpturengartens hinter der Kunsthalle einen Brunnen errichten liess — wie die Marmor-

arbeiten des Portals und der seitlich der Kunsthalle aufgestellte Marmorbrunnen von *Rauchheld*, ausgeführt v. *Bernh. Högl* in Oldenburg — ein Werk, das im Sinne jener bekannten Obristschen Ideen das plätschernde Spiel des Wassers allein zum Motiv der Komposition macht, und das diese neue Aufgabe in einer überzeugend selbstverständlichen, feinen Weise löst, so dürfte der wesentliche Inhalt dieser Auslese von guter niederdeutscher Kunst damit erschöpft sein. — Oldenburg war schon bisher nicht arm an gutem Kunstbesitz. Während der beiden vergangenen Generationen haben wahrhaft kunstsinnige Fürsten dafür gesorgt, dass eine auserwählte Sammlung alter Meister in der Galerie des Augusteums zusammen kam. Und anderseits hat Grossherzog Peter mit unablässigem, fast systematischem Sammeleifer seine Galerie von deutscher Malerei der Zeit von 1860—1890 gegründet, in der die Achenbachs, Böcklin, Schleich, Lier, Lenbach u. a. gut vertreten sind. Diesen Besitz zu ergänzen, die Verbindung herzustellen mit der heute lebenden Kunst, das war für Oldenburg die Aufgabe dieser Ausstellung. Für die Allgemeinheit hat sie die ungleich wichtigere Mission, gegen das wahllose Allerlei unserer zentralen Kunstausstellungen den Wert kleiner, von heimatlichem Geiste getragener, der Sensation von Natur unzugänglicher Veranstaltungen deutlich vor Augen zu führen. Vielleicht ist der Augenblick jetzt gegeben, wo sich unsere Künstler nicht mehr zusammenschliessen, um einen billigen Ausstellungserfolg durchzudrücken, sondern wo, wie die gemeinsame Liebe zu dem oder jenem der vielen Gaue unseres Reichs, die wirkliche oder die künstlerische Heimat, aus innerem Triebe sie zusammenführt.

DR. K. SCHAEFER—BREMEN.



PROF. WILHELM OTTO—BREMEN. Ölgemälde: Landschaft.



PROF. RUDOLF HELLWAG—KARLSRUHE I. B. ÖLGEMÄLDE: HOCHFLUT (KÜSTE VON ENGLAND).



ERNST OPPLER—BERLIN. ÖLGEMÄLDE: BÜCKEBURGER BÄUERINNEN.



FRITZ MACKENSEN—WORPSWEDE. ÖLGEMÄLDE: DER SÄUGLING.

Aus dem Besitze der Bremer Kunsthalle.



JACOB ALBERTS—BERLIN. ÖLGEMÄLDE: BLÜHENDE HALLIG IM MAI.



OTTO MODERSOHN—WORPSWEDE. ÖLGEMÄLDE: SONNE, MOND UND STERNE.



PROFESSOR LUDWIG DETTMANN—KÖNIGSBERG I. PR. AQUARELL: AUS NORDFRIESLAND.



FRIEDRICH MISSFELD—SUCHSDORF B. KIEL. ÖLGEMÄLDE: FRÜHLING.



PROF. BERNHARD WINTER—OLDENBURG. HOLZSCHUHMACHER-WERKSTÄTTE.



AUGUST WILCKENS—DRESDEN. ÖLGEMÄLDE: STEUERMANNSTOCHTER.



PAUL MÜLLER-KÄMPFF—HAMBURG. ÖLGEMÄLDE: FISCHERDORF.



ARTHUR ILLIES—MELLINGSTEDT. ÖLGEMÄLDE: MORGEN.



KARL LEIPOLD—STÖRORT. ÖLGEMÄLDE: DEICH IN DER MARSCH.



WILHELM LAAGE—CUXHAVEN. ÖLGEMÄLDE: DIE HEIDE (SYMBOL).



PAUL KAYSER—BLANKENESE. ÖLGEMÄLDE: IM WINTER.



FEDDERSEN – KLEISEER KOOG BEI NIEBÜHL. ÖLGEMÄLDE: WINTER IN NORDFRIESLAND.



CARLOS GRETHE—STUTTGART. VON DER ARBEIT.



PAUL KAYSER—BLANKENESE. ÖLGEMÄLDE: PORTRÄT.



WILHELM DEGODE—KAISERSWERTH. ÖLGEMÄLDE: AUFSTEIGENDES GEWITTER.



ALFRED MOHRBUTTER—BERLIN. PASTELLBILD: WOHNZIMMER.



WILHELM FELDMANN—MÖLLN. ÖLGEMÄLDE: AUF DER HEIDE IM ABENDSONNENSCHEIN.



PROF. HANS OLDE—WEIMAR. ÖLGEMÄLDE: KLAUS GROTH.



KARL VINNEN—OSTERNDORF. ÖLGEMÄLDE: WINTERLANDSCHAFT.



ALFRED HARMS—MÜNCHEN. ÖLGEMÄLDE: KAVALLERIE-TROMPETER.



FRIEDR. KNORR—KIEL. ÖLGEMÄLDE. TAUWETTER (EUTINER SCHLOSSGARTEN).



BERNHARD SCHIFFMANN—WEIMAR. ÖLGEMÄLDE: CELLIST BOSTELMANN.



RICHARD TOM DIECK—OLDENBURG. ÖLGEMÄLDE: ABEND IN DER HEIDE.



FRITZ OVERBECK—WORPSWEDE. ÖLGEMÄLDE: DIE BERGKUPPEL



ERNST WIEMANN—ALTONA. ÖLGEMÄLDE: LANDSCHAFT MIT BAUERNHAUS.



PAUL TÜROFF—BREMEN. ÖLGEMÄLDE: ABEND.



ERNST OPPLER—BERLIN. ÖLGEMÄLDE: PORTRÄT.

KUNSTAUSSTELLUNG OLDENBURG 1905.



H. E. LINDE-WALTHER—BERLIN. ÖLGEMÄLDE: KIND IM SPIELZIMMER.



ERNST EITNER—HUMMELSBÜTTEL BEI HAMBURG. ÖLGEMÄLDE: FISCHER RIX.



AMANDUS FAURE—STUTTGART. ÖLGEMÄLDE: TÄNZERIN.



PROF. BERNHARD WINTER—OLDENBURG.

NIEDERDEUTSCHE BAUERN-HOCHZEIT.
Das Brautpaar und deren Angehörige begrüssen die Gäste.



PROF. BERNHARD WINTER—OLDENBURG. AUS ALTER ZEIT.



HANS PETER FEDDERSEN—KLEISEER KOOG BEI NIEBÜLL. ÖLGEMÄLDE: MARSCH IN NORDFRIESLAND.



HUGO FRIEDRICH HARTMANN—BARDOWICK. BILDNISSTUDIE.





ARTHUR ILLIES—MELLINGSTEDT. ÖLGEMÄLDE: SCHLEPPER IM HAFEN.



PAUL KAYSER—BLANKENESE. RADIERUNG: DER BINNENHAFEN IN HAMBURG.



CARLA WESTERMANN—MÜNCHEN.
LITHOGRAPHIE: DAME IM PELZ.



CARLA WESTERMANN—MÜNCHEN.
LITHOGRAPHIE: PORTRAITSTUDIE.



HANS VON BARTELS—MÜNCHEN.
AQUARELL: AUF DEM WEGE ZUM MELKEN.



GEORG ROEMER—MÜNCHEN. SILBERNE PRÄGE-MEDAILLEN UND BRONZEGUSS-PLAKETTEN.

PAUL PETERICH
MÜNCHEN.

MARMORRELIEF
MEDUSA.





GEORG ROEMER—MÜNCHEN. SILBERNE PRÄGE-MEDAILLEN UND BRONZEGUSS-PLAKETTEN.

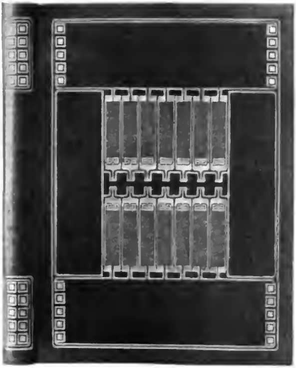


FRITZ BEHN
MÜNCHEN.

BRONZERELIEF
GOETHE.



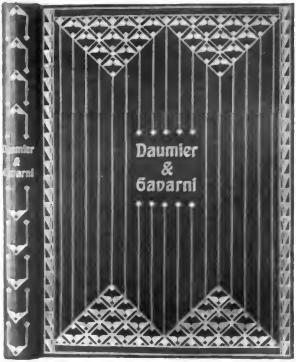
ENTWURF PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF.



BUCH-EINBÄNDE IN LEDER MIT HANDVERGOLDUNG.

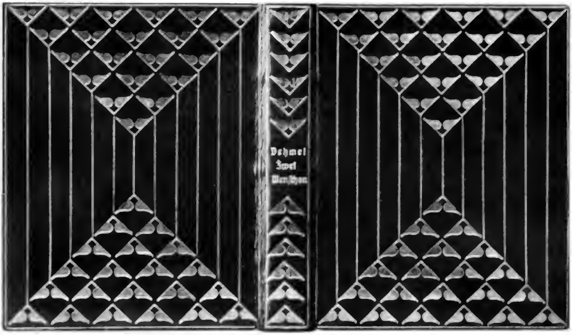


ENTWURF PROF. PETER BEHRENS.

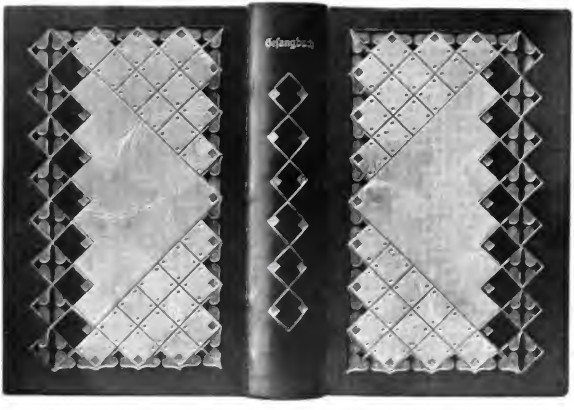


ENTWURF WILH. RAUCH—HAMBURG.

Ausgeführt von Kunstbuchbinder Wilh. Rauch–Hamburg.



ENTWURF WILH. RAUCH—HAMBURG. EINBAND IN GRÜNEM ECRASÉ MIT HANDVERGOLDUNG.



ENTWURF PROF. PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. EINBAND IN KALBLEDER MIT HANDVERGOLDUNG.
Ausgeführt von Kunstbuchbinder Wilh. Rauch–Hamburg.



ALEXANDER OPPLER—PARIS.
BRONZE: FISCHER AUS DER NORMANDIE.



FRITZ BEHN—MÜNCHEN. DIE ELTERN DES KÜNSTLERS.



PAUL PETERICH—MÜNCHEN. BÜSTE: MUTTER DES KÜNSTLERS.



HUGO LEVEN—BREMEN. BRONZE: HUND.



PAUL PETERICH—MÜNCHEN. DIE FRAU DES KÜNSTLERS.

NORDWESTDEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG OLDENBURG 1905



CLARA WESTHOFF-RILKE. BÜSTE: HEINRICH VOGELER.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. AUSSTELLUNGSRAUM.



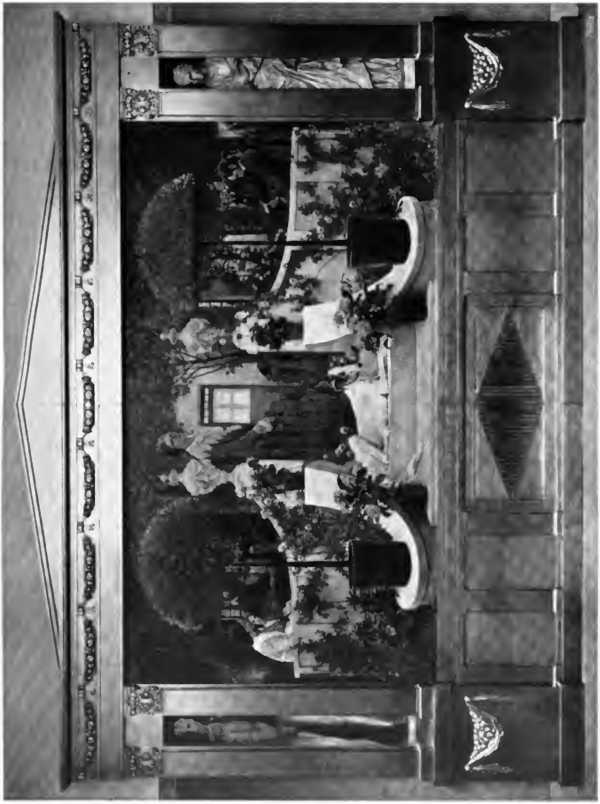
HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ANDERE SEITE DES AUSSTELLUNGSRAUMES.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.



ÖLGEMÄLDE: SOMMERABEND.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ÖLGEMÄLDE: SOMMERABEND.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ÖLGEMÄLDE: HERBSTGARTEN.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ÖLGEMÄLDE: STILLEBEN.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. ERSTER SOMMER.

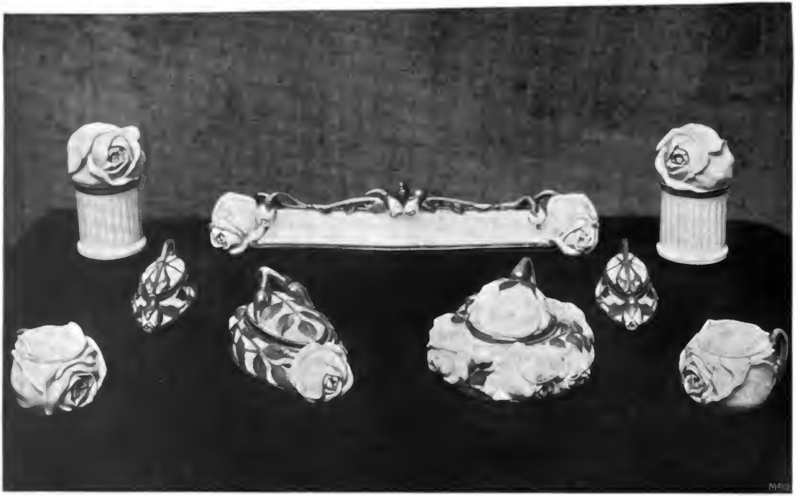


HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. MÜHLE IM TEUFELSMOOR.





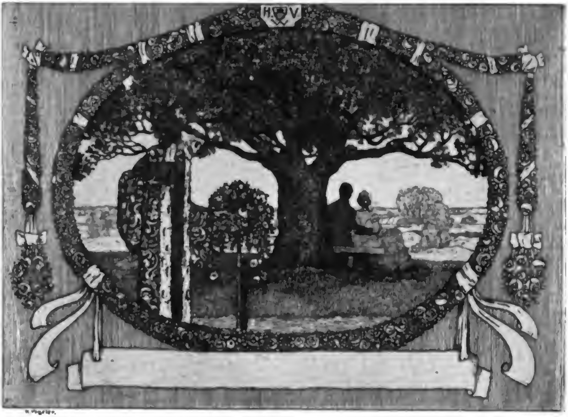
HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. SCHMUCK, ausgeführt von Fröhlich—Bremen.



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE.

ROSENPORZELLAN FÜR DEN TOILETTE-TISCH EINER DAME.

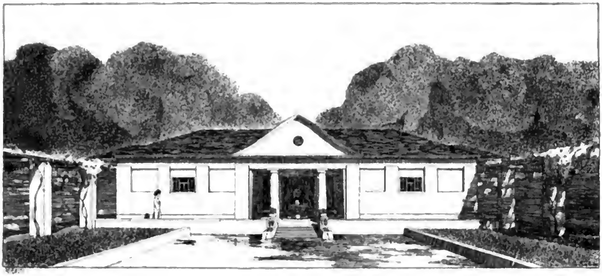
Ausgeführt von der Königl. sächs. Manufaktur Meissen.



EX LIBRIS. RADIERUNG.

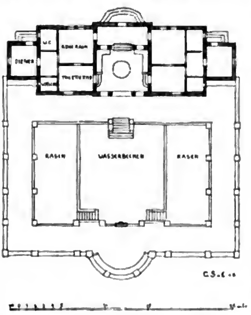


HEINRICH VOGELER. EX LIBRIS. RADIERUNG.

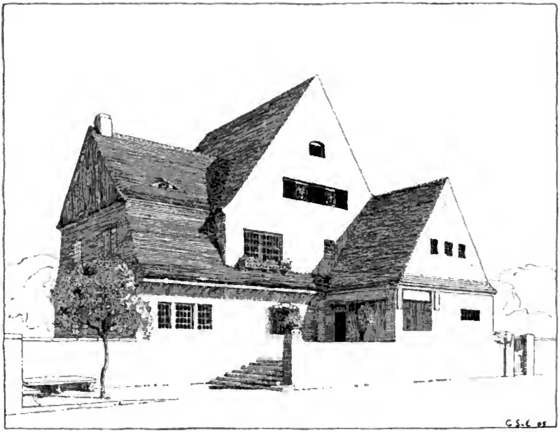


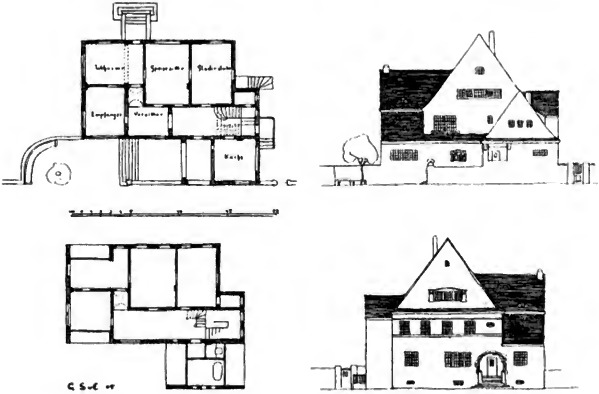
LÄNDLICHE ARCHITEKTUREN.

Die Hausbaukunst hat in den letzten Jahren eine ausserordentlich erfreuliche Wendung genommen. Im Gegensatz zu den bekannten »vornehmen« Villen, die ihre Einzelformen mit Vorliebe der deutschen Renaissance zu entnehmen pflegte, sind die modernen Häuser viel einfacher geworden. Wand und Dach sind die wichtigsten Bauelemente geworden, während vorher die Umrahmungen der Öffnungen meist eine aufdringliche Sprache redeten. Diese Vereinfachungen sind der richtigen Erkenntnis zu verdanken, dass die Strasse oder die Landschaft nicht der Platz für komplizierte Einzelformen seien. Die Linien und Massen der Umgebung pflegen ja meistens das einzelne Haus so zu beherrschen, dass dieses sich nur durch geschickte aufgebaute Massen zu behaupten vermag. — Der Verzicht auf blendende Einzelheiten stellt natürlich den Künstler vor die Aufgabe, durch die Verhältnisse der Teile zu einander einen Ersatz für die fehlende Zierform zu schaffen. Die mannigfaltigen Lösungen dieser Aufgaben sind es, die vor allem zur Gesundung unserer Hausbaukunst geführt haben. Ausserordentlich erfreuliche Zeugnisse hierfür bilden die vorliegenden Zeichnungen, deren Schöpfer der Architekt Gustav Schmoll von Eisenwerth ist. Will man sie recht geniessen, so muss man an ihnen wohl beachten, was *nicht* auf ihnen ist. In der einfachsten Formensprache, nur mit den handwerklichen Techniken arbeitend, zaubern sie uns ein Stimmungsbild vor Augen, einladend, traulich und doch so vornehm, ohne dass auch nur ein einziges Ornament zu Hilfe genommen wäre. Gerade das Fehlen der Schmuckformen ist das Interessante dieser Entwürfe. Und welch starke Wirkung wird mit den anspruchslosen Linien erzielt! Wie mächtig baut sich die in ihren Maßen



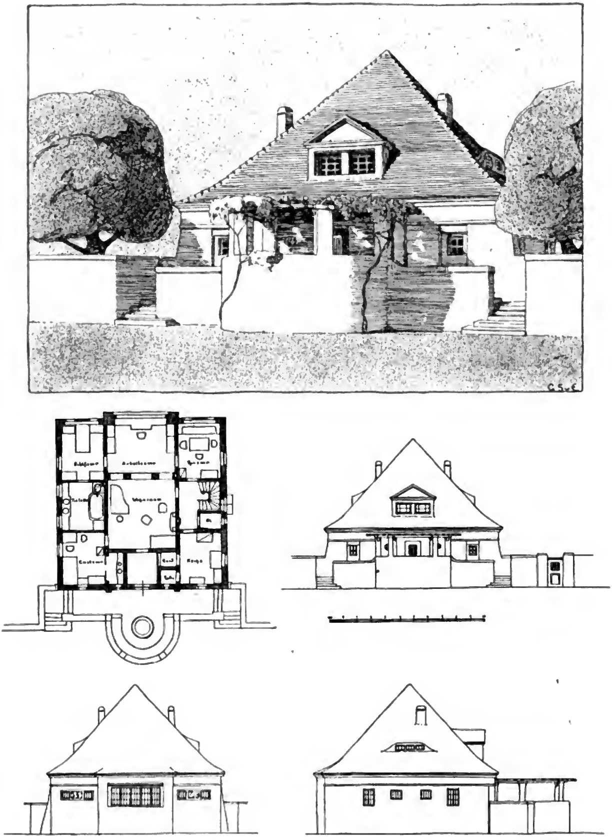
GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT.
Entwurf zu einer Bad-Anlage in einem Kur-Park.



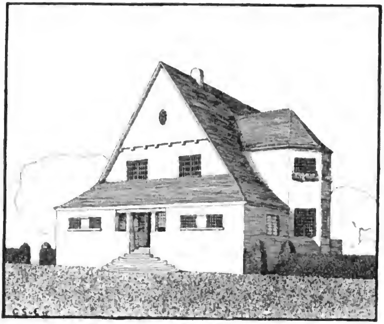


GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT.

ENTWURF ZU EINEM LANDHAUS.

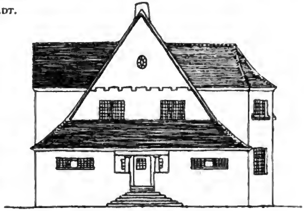


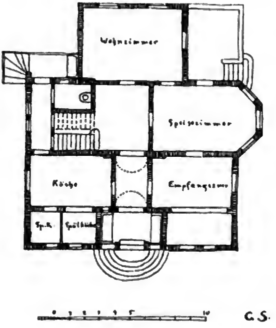
GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. ENTWURF ZU EINEM JUNGGESELLEN-HEIM.



GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT.
Entwurf zu einem einfachen Landhaus.

so bescheidene Kirche an dem sanften Abhang auf. Diese überraschende Wirkung ist nur dadurch erreicht worden, dass die Dachflächen nicht zerrissen werden durch Gauben und sonstige kleine Zutaten. Ebenso stark nach der gemütlichen Seite hin wirkt das schlichte Junggesellenheim, dessen Hauptschmuck in einer weinumrankten Pergola besteht. Fern ab vom Strassengetriebe liegen die Tagesräume, mit dem Blick in den Garten. Aber in der Feierabendstunde wollen wir wohl auch ein wenig von der »Welt« sehen. Welch lauschiges Beobachtungs-Plätzchen bietet uns da die vortretende Laube, die so viel Platz bietet, dass wir gut mit Freunden und getreuen Nachbarn ein Stündchen verplaudern können. Etwas grösseren Raumbedürfnissen entspricht ein anderer Entwurf. Auch hier bietet die entzückende Eingangspartie mit der grossen Plattform und der offenen Vorhalle ein-

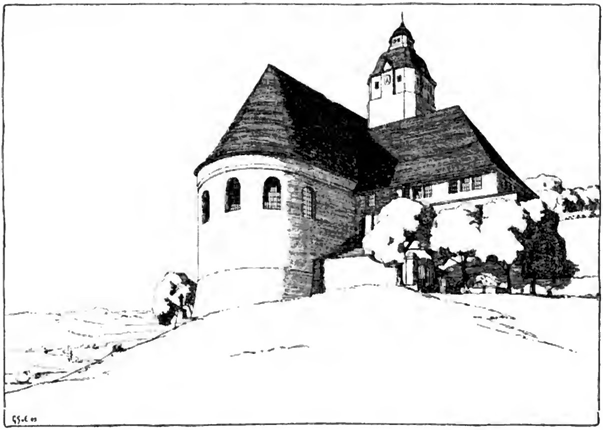




ladende Plätzchen zum Ausruhen, während die Wohn- und Studierzimmer von der Strasse abgewandt sind. Schliesslich sehen wir auch noch ein Haus für eine Familie mit bescheideneren Ansprüchen. Und doch bei aller Einfachheit eine Stätte für eine gesunde Lebenskultur!

Auch der Entwurf zu einer Bade-Anlage in einem Kurparke fügt sich dem innig an. Die behaglich-breite Lagerung des Bades mit seinen Nebenräumen selbst zum Vorgelände mit seinem Wasserspiegel zwischen Rasenflächen drückt Schweigen und Ruhe aus. Auch hier wirken einzig Linie und Fläche zu einer grossen ruhigen Masse zusammen.

Habe ich nicht recht von einer erfreulichen Wendung der Hausbaukunst zu reden, die solche Blüten treibt? PROF. DR. E. VETTERLEIN.



GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. Entwurf zu einer Dorfkirche.

DIE KUNST IM LEBEN DES KINDES.

In Hamburg tagt vom 13.–15. Oktober der III. Kunsterziehungstag, auf seinem Arbeitsplan stehen „Tanz und Gymnastik“. Mit der bildenden Kunst, mit Musik und Dichtkunst hatte man sich auf den beiden ersten Kunsterziehungstagen in Dresden und Weimar beschäftigt. Die ganze gebildete Gesellschaft war diesen Vorgängen mit lebhaftester Anteilnahme gefolgt und nunmehr beginnen Familie und Schule die ausgestreuten Samenkörner neuer Gedanken in sich aufzunehmen und zur Entwicklung zu bringen. Ein neuer, grosser, aufrüttelnder Zug geht durch die Kreise der einsichtsvollen Erzieher, überall bilden sich neue Ansätze für eine umfassendere Erziehung auf kunstpädagogischer Grundlage. Es ist eine herzliche Lust und Freude die ersten Erfolge zu sehen, die sich uns namentlich in der neuen Zeitschrift „Kind und Kunst“, Herausgeber Hofrat Alexander Koch-Darmstadt, als ein wirkliches Geschehen, als erste greifbare Taten einer anderen, einer neuen, Kultur offenbaren. – Der soeben vollendete erste Jahrgang zeigt uns mächtig und eindrucksvoll die verheissungsvollen Schönheiten des zurückgelegten Weges an der Hand erster Führer. Hier sind uns Gebiete erschlossen, die fast unbekannt waren in dem Jugendlande der heutigen Generation: „Die Kunst im Leben des Kindes“ stellt uns vor eine ganz neue, menschlich reichere und würdigere Zukunft“.

Blättern wir den stattlichen Band durch, in dem Spiel und Arbeit in ihren innigen Wechselbeziehungen auf allen Gebieten des kindlichen Lebens zu ihrem Recht kommen, so empfinden wir erst so recht niederdrückend, wie so viel des Besten an unsern Kindern zu tun bisher von uns versäumt worden ist. Der Inhalt muss überraschen, wie war es nur möglich, dass wir so viele der herrlichen Dinge bisher mit so blöden Augen ansahen! Mir scheint es fast wie eine Anklage, verwahren wir uns alle dagegen dadurch, dass wir die in diesem Arbeitsprogramm niedergelegten Fundamentalsätze zu unserm Lebensbekenntnis machen. Wir können nur gewinnen.

Das gleichfalls vorliegende I. (Oktober-) Heft des neuen Jahrganges bestärkt nur diese hohe Meinung über die hier geleistete Arbeit. Es bringt wieder Beiträge aus allen Gebieten: der Kunst des Kindes, dem Spiel, dem Tanz, der Musik, der Dichtkunst in vortrefflichen Originalleistungen. Bild und Wort ergänzen sich in vorzüglicher Harmonie. Von „Kind und Kunst“ muss jeder Kenntnis nehmen, der den hohen Aufgaben und Zielen unserer Zeit nicht ganz lau gegenüber steht. Otto Sindaco.



PROF. OTTO GUSSMANN—DRESDEN. FENSTERPARTIE AUS EINEM WOHNZIMMER



PROF. OTTO GUSSMANN—DRESDEN. EMPFANGSRAUM.

Ausgeführt von den »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«.



WILLY v. BECKERATH—MÜNCHEN. SCHLAFZIMMER.



BAILLIE SCOTT—BEDFORD. KAMIN-PARTIE EINES WOHNZIMMERS.

Ausgeführt von den »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«.

Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst.

Neuere Erzeugnisse der inzwischen zu so hohem Ansehen gelangten »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« wirken auf mich stets wie bereits eingelöste Gutscheine auf die Zukunft. Nichts Geschriebenes, keine zweifelhafte Verheissung — das ist Bargeld, vollkursig auf alle Plätze der Welt lautend. Was man hat, hat man. Das weiss auch der zielsichere Inhaber und vielseitige Künstler und Leiter dieser Werkstätten, Karl Schmidt, der auch als Kaufmann mit einer Klugheit, Umsicht und Wahrnahme der heutigen Wandlungen unseres Kultur- und Zivilisationslebens rechnet wie selten ein Unternehmer grossen Stils, dem Menschlichkeit noch eine Tugend ist. Man muss mit Karl Schmidt, der seine Ansichten und Pläne des öfteren höheren Orts zu vertreten hatte, gesprochen haben, um zu dem Bewusstsein zu gelangen, dass der moderne Stil doch wesentlich mehr ist, als nur die neue Grammatik einer alten Formensprache und Ästhetik, als die blosse nüchterne Anwendung längst geschriebener Regeln über Material, Technik und Zweck. Das könnte man ohne weiteres erlernen, weil es der Verstand, das klügelnde Sachdurchdringen zu diktieren vermag. Die Möbel und sonstigen Erzeugnisse der »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« spiegeln inneres Erleben, geben belebten Stoff — Kinder der Zeit. Wer unsere Zeit versteht, das heisst ihre bessere Regungen zu durchdringen bestrebt ist, wird erkennen, was damit gesagt sein soll: persönliches Aufgehen in unsern Aufgaben und Pflichten, in unsern Schöpfungen bis ins Kleinste. — Man sehe sich daraufhin die vorstehenden Abbildungen an, in ihnen sind einfache Möbel für gut bürgerliche Kreise wiedergegeben, klar disponiert und doch reizvoll in der Gesamtform wie in den Einzelheiten und in dem bescheiden zurücktretenden Schmuck. Die »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« haben sich niemals dazu verstanden, sogenannte Prunkmöbel zu schaffen, denn die mitarbeitenden Künstler, unter denen die besten Namen vertreten sind, sind allem Gesuchtem und Gespreiztem abhold. Aber brauchbare, vornehme und eindrucksvolle Möbel sind allezeit aus ihren Werkstätten hervorgegangen. Es müssen hierbei doch wohl besondere Umstände mitspielen, die es ermöglichen, dass viele Faktoren so zusammen zu wirken vermögen, Einheitliches zu schaffen, ohne Abschleifung des Persönlichen, das doch sonst in grösseren Betrieben stets sehr stark gefährdet ist. Hier ist es die Macht der Persönlichkeit des Leiters, die zusammenfassend wirkt, die Kräfte ihren Zwecken gemäss erzieht und sich dienstbar macht. Man muss den »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst« unter Schmidts Führung einen Besuch abgestattet haben, um den Geist zu verstehen, der die Räume durchweht, in denen so vorzügliche Dinge entstehen. Auf ihrem Höhepunkt werden wir diese Werkstätten im nächsten Jahre auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden sehen, auf der sie unerwartet vielseitig und umfangreich vertreten sein werden. O. Sch.-K.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Aus einem Damenzimmer.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Frühstücksraum.

Ein Frühstücksraum von Margarete von Brauchitsch.

Feinheit und besonnene Zurückhaltung machen die charakteristischen Merkmale an den kunstgewerblichen Schöpfungen dieser Künstlerin aus. Ihre Arbeiten verraten einige Beziehungen zur Art der Wiener, doch halten sie sich frei von dem leisen haut goût, der vielen Erzeugnissen dieses gewaltsamsten, reifsten und müdesten aller deutschen Kulturkreise anhaftet. Die Sparsamkeit des Ornamentes, die Kargheit der Form hat sie von dort übernommen, aber die raffinierte rechtwinklige Banalität, zu der sich in Wien die Einfachheit hysterisierte, hat sie mit glücklichem Instinkte zu vermeiden gewusst.

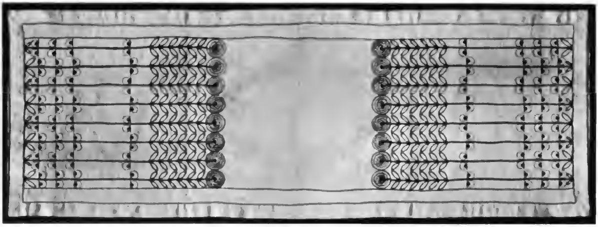
Margarete von Brauchitsch besitzt heute eine eigene, hochentwickelte Formsprache, mit der sie ausserordentlich sicher schaltet und waltet. Ein höchst diszipliniertes Farbengefühl ermöglicht ihr nicht nur schöne Wirkungen an Einzeldingen, wie Kissen, Tischläufern, Decken, sondern es befähigt sie auch, einen ganzen Raum koloristisch durch zu komponieren. Das Frühstückszimmer in graugebeiztem Rüsternholz, welches gegenwärtig in einem der mächtigen Schaufenster bei Pössenbacher zu sehen ist, zeigt nach Form und Farbe sehr schöne architektonische Gedanken. Es berührt ausserordentlich wohltuend, zu sehen, wie dieser Raum als Ganzes erfasst hat, wie alle die stummen Individuen, die ihn bevölkern, sich dem Gesamteindrucke willig unterordnen. Das Zimmer setzt sich aus immer höheren ästhetischen Einheiten zusammen: die Stickerei wirkt als Flächenkunstwerk für sich, aber sie dient dem Möbel. Das Möbel wirkt als Einzelding ästhetisch, aber es hilft das architektonische Kunstwerk der Wand aufbauen. Die Wand bildet für sich allein eine schöngelöste Aufgabe, aber sie stellt sich in den Dienst des Raumes, der sich solchermaßen aus lauter



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. FRÜHSTÜCKSZIMMER.



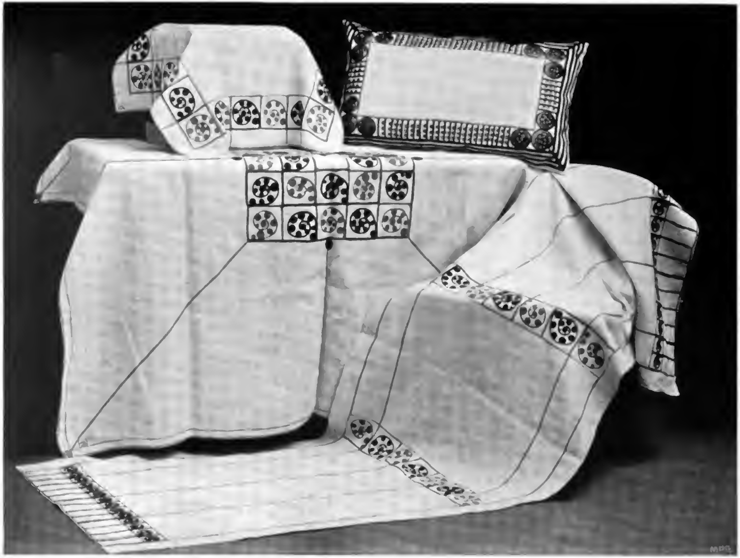
MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. FRÜHSTÜCKSZIMMER.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickter Tischläufer.

künstlerisch bewältigten Einzelproblemen zusammensetzt wie der menschliche Organismus aus Zellen. In der Farbe dominiert der zarte, fast japanisch zarte Kontrast zwischen dem Grau der Möbel und dem Ton des gestickten Wandbehanges, welcher der Farbe welken Eichenlaubes nahekommt. Das schwarzgebeizte Birnbaumholz, welches an den Stirnseiten der Bretter und an manchen anderen Stellen wiederkehrt, bringt in diese zarten Töne eine angenehme Tiefe. In diesen Grundakkord spielen die mannigfachen Farben der Stickereien auf Tischdecke, Kissen und Wandbehang belebend hinein. Die in letzter Zeit sehr beliebte Trennung der Möbel von dem oberen Teile der Wand erreicht Frau von Brauchitsch dadurch, dass sie den Wandbehang und die oberen Möbelgesimse mit einer durchgehenden Leiste von schwarzem Birnbaum streng und gleichmäßig abschliesst. Besonders gut und übersichtlich komponiert ist die Büffetwand: das graziöse, offene Büffet in der Mitte, in den Ecken zu beiden Seiten zierliche Pfeilerschränkchen, von denen sich zum Büffet zwei niedliche Bänke mit geflochtenen Sitzen ziehen. In den Lücken über diesen Bänken kommt der gestickte Wandbehang (Blumenblätter und sehr lustig stilisierte, schematische Vögel) besonders pikant zur Geltung. Ein höchst effektvolles Stück ist auch der von zwei Pfeilerschränkchen flankierte Spiegel, der bis auf den Boden herabreicht. Die Wirkung dieser Art Spiegel ist so schön, dass man sich verwundert fragt, weshalb man sich ihrer nicht bei jeder Gelegenheit bedient. Sie erweitern mit ihrer herrlichen Glasfläche den Raum, ohne ihn zu durchbrechen, sie bereichern das Gesichtsfeld auf die einfachste Weise mit einer Menge von Gegenständen, ohne doch das Auge zu beunruhigen, sie geben dem Blick eine Tiefe, durch welche die Nerven schon rein physiologisch erquickt werden. Welche anderen Umstände noch zu der woltuenden Wirkung einer grossen Spiegelfläche beitragen, das zu erörtern muss dem Psychologen überlassen bleiben. Jedenfalls ist diese Wirkung eine Tatsache, die besonders einem so feinen Raumkunstwerke wie diesem Frühstückszimmer zu statten kommt.

Im Einzelnen sind noch die hübschen, sehr zurückhaltenden Intarsien zu erwähnen, die hie und da an den Möbeln auftauchen, ferner die niedlichen, kastenartigen Stühle, die sich je nach dem Bedürfnis der Plauderstunde zu artigen kleinen Sofas zusammenschieben lassen. W. MICHEL—MÜNCHEN.



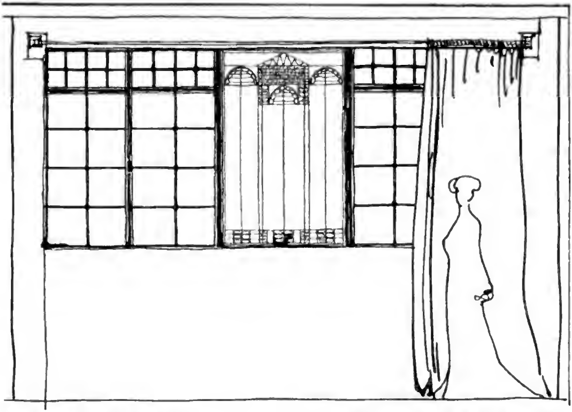
MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. KISSEN UND DECKEN MIT MASCHINENSTICKEREI.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. KISSEN UND DECKEN.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. KISSEN UND DECKEN MIT MASCHINENSTICKEREI.

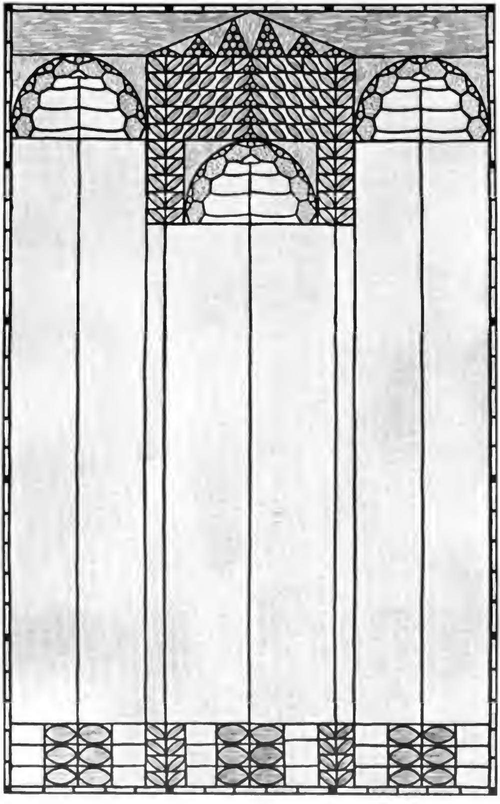


ARCHITEKT ADOLF HOLUB—WIEN. Skizze zu einem Fenster für ein Wohnzimmer.

EINFACHE FENSTER-LÖSUNGEN.

Zu unseren 2 Preis-Ausschreiben in der »Deutschen Kunst und Dekoration« und »Innen-Dekoration«.

Das Fenster ist vor allem Lichtquelle, nicht aber eine Gelegenheit, luxuriöse Stoffe zur Schau zu stellen, für welche man es leider bisher so oft ansah. Trotzdem braucht das Fenster im modernen Innenraum nicht arm und dürftig zu erscheinen, es verträgt, ja fordert sogar eine etwas aufwändigere Durchbildung. Am Fenster will man sitzen und plaudern, oder Ausschau halten auf das Treiben auf der Strasse. Ans Fenster drängen sich auch die Blumen, die lichthungrigen, deren freundliche Note dem Zimmer so ausserordentlich wohltut. Um neue Lösungen, die diesen Forderungen nachkommen, vorzuführen, wurden in der »Deutschen Kunst und Dekoration« und in der »Innen-Dekoration« redaktionelle Preis-Ausschreiben erlassen; eine sehr erfreuliche Zahl guter Arbeiten ging daraus hervor. Im Septemberheft der »Innen-Dekoration« sind bereits die Entwürfe veröffentlicht, die sich mit der Gestaltung der Fensterpartie im Raume beschäftigen. Da sind gemütliche Plauder- und Arbeitplätzchen, behagliche Sophas zu geselligem Zusammensitzen, Bücherbretter, bequem zur Hand, schmiegsam eingebaute Kästchen für Strickzeug und die Stickereien der Frauen und kleine Tischchen für leichte Arbeit; und last not least, hier und dort Gelegenheit zum Aufstellen von Blumentöpfen mit grünen Blattpflanzen und bunten Blüten. Jeder der einzelnen Entwürfe hat seine Vorzüge, sie werden je nach den persönlichen Wünschen jedem irgend eine willkommene Anregung bieten. Die Entwürfe zu Fensterdekorationen mittels Kunstverglasung werden in einem der nächsten Hefte der »Deutschen Kunst und Dekoration« veröffentlicht werden. Auch unter diesen befinden sich anregende Arbeiten; die hier gegebenen Abbildungen eines Fensters für ein Wohnzimmer mögen dies dokumentieren.



ARCHITEKT OTTO HOLUB—WIEN. FENSTER IN KUNSTVERGLASUNG.

Im redaktionellen Wettbewerb der »Deutschen Kunst und Dekoration« mit dem III. Preise ausgezeichnet. Ausführung gedacht in glattem u. gewelltem weissem Glas unter spärlicher Verwendung von Gelb und Hellblau.



TEE-KLEID mit Jakett im Stil des früheren 18. Jahrhunderts. Das Kleid aus crême-farbiger Foulard-Seide. Jakett aus olivegrünem Felbel-Samt mit Einsatz und Garnitur aus ganz hell violetter Musselin-Seide. Kragen und Ärmel-Aufschläge mit Applikationen garniert.



GESELLSCHAFTS-KLEID mit Mantel, im Empire-Stil. Kleid in blaugrauem Satin mit heller Stickerei. Mantel aus gestreiftem, stumpfgrünem Seiden-Samt. Kragen, Ärmel-Aufschläge und Gürtel aus gelber Seide mit Samt-Applikationen.



BESUCHS-KLEID im Directoire-Stil. Kleid in blassgrünem Satin, Kragen und Ärmel-Aufschläge weisse Seide, garniert mit Handstickerei.

Die Abbildungen sind dem Werke „Dress and Decoration", herausgegeben von Liberty & Co. in London, entnommen.



GESELLSCHAFTS-KLEID im Empire-Stil aus weissem Seiden-Crêpe oder weissem Satin, mit Handstickerei und Perlen garniert.

DAS FRAUENKLEID IN ENGLAND.

Von Anna Muthesius.

Die Notwendigkeit einer künstlerischen Reformierung unseres Frauenkleides ist nun glücklich von allen denen erkannt worden, die sich auch nach einer Aufbesserung ihrer häuslichen Umgebung, wie des ganzen Kulturbildes überhaupt gesehnt haben. Wenn auch die Zahl dieser Erkennenden nur klein ist und das künstlerische Kleid fast unter dem üblichen, gedankenlosen Modekram verschwindet, so haben wir doch wenigstens erreicht, dass das persönliche Kleid geduldet wird. Das Resultat aller Bemühungen ist ein wichtiges: Die Freiheit im Anzug. Ein von Liberty & Co. in London herausgegebenes Bilderbuch »Dress and Decoration« (zu ihren Reklamezwecken bestimmt und entsprechend verschwenderisch aber geschmackvoll ausgestattet) mahnt uns daran, anzuerkennen, dass uns England wie in anderen kunstgewerblichen Gebieten auch in Bezug auf künstlerische Umgestaltung unseres Frauenkleides zeitlich vorausgegangen ist. Schon in den 80er Jahren nahmen sich dieselben Männer mit feuriger Begeisterung der Sache an, die auch



KINDER-KOSTÜM in holländischer Art, weisser Satin und handgestickte Bänder. Häubchen ebenfalls aus weissem Satin, garniert mit Rosetten und Schleifen.

sonst eine neue Zeit für den Geschmack in England herbeiführten. Es wurden damals Zeitschriften über Kleider gegründet, Versammlungen abgehalten, in denen die berühmten drei schönen Schwestern, die Frauen von Morris, Burne-Jones und des Akademie-Präsidenten Poynter (alle drei aus dem Prärafaeliten-Kreise), im Sinne der Redner gekleidet, grossen Einfluss ausübten. Walter Crane und Oskar Wilde erschienen sogar selbst in malerischer Kleidung und predigten den Männern, es ihnen nachzutun. Jene Zeit war durchweht vom Geiste der Früh-Renaissance; die schlanke Frau mit wallendem weichen mattfarbigem Gewand, eine Lilie tragend, erschien als das Idealbild. Da diesem sich die Eigenart der englischen Frau in der vorteilhaftesten Weise einfügte, so war es kein Wunder, dass man sich für die neue Kleidung begeisterte und dass sie sich bis heute nicht nur im Kreise der Ästheten sondern auch bei den Frauen der fashionablen Welt erhalten hat. Die Kleidung der Frau ist in England seit der Zeit ein ganz freies persönliches Gebiet geworden. Aber man hat der Kleiderfrage in England auch von jeher eine viel grössere Bedeutung geschenkt als bei uns.

Für jede Tageszeit ist ein bestimmter Anzug vorgeschrieben. Man kommt nicht auf den Gedanken, dass man ein Kleid erst dann verwendbar findet, wenn man es vom Morgenkaffee bis zum Theaterschluss tragen kann und nur dann wechselt, wenn es einmal verregnet ist. Man hat praktische Gewänder für Strasse und Sport, würde sich aber nie in diesem poesielosen Toilor made Dress in einem seidenen Drawingroom-Sessel ausruhen wollen und den schmutzigen gestiefelten Fuss am Kaminfeuer erwärmen. Man schlüpft in zierliche Schuhe und hüllt sich in einen duftigen »Teagown«, der mit der Umgebung des Zimmers in Einklang steht und feiert so die als höchst wichtig betrachtete 5 Uhr-Teestunde. Noch mehr aber sucht man die Diner-Stimmung am Abend durch Anlegung eines festlichen Gewandes zu erhöhen, wenn man auch nur dem befrackten Gatten beim kalten Hammelbraten allein gegenübersitzt.

Die englische Frau misst dem Kleide in erster Linie eine schmückende Bedeutung bei. Es war also stets reicher Bedarf an Material und bei dem angebornen Geschmack der Engländerin auch an künstlerischem Material. Daraus wird es erklärlich, dass ein Geschäft wie Liberty in London seine Existenz auf eine rein künstlerische Basis gründen konnte. Liberty hatte gleich zu Beginn der erwähnten Kleiderbewegung die richtige Erkenntnis, dass es vor allem gelte, gutes, künstlerisch brauchbares Material zu schaffen. Er richtete Webereien für Sammete, Seiden, Tuche und Leinen ein, und was noch wichtiger war, Färbereien, aus denen die eigenartigen Stoffe in prachtvollen Farbentönen hervorgingen. Einen grossen Einfluss übten auf diese Farben die japanischen Farbenholzschnitte aus. Bis heute hat in Stoffen und Farben kein anderes europäisches Land Liberty überflügeln können. Auch wir in Deutschland haben uns künstlerisch nur von dem anregen lassen, was uns Wertheim davon herüberschicken lässt. Das ist um so mehr Schade, als sich gerade deutsche Künstler im Frauenkleid hervorragende Verdienste erworben haben. Wie wenig diese Kleider ohne eigenartige Stoffe und Farben denkbar sind, hat uns die Tatsache bewiesen, dass auf unsern Frauenkleider-Ausstellungen mindestens zwei Drittel der Kleider aus Libertymaterial gefertigt war.

Das Liberty-Haus ist damals auch dazu übergegangen, Kleider anzufertigen.

Auch hierin weicht es nicht von seinen künstlerischen Grundsätzen ab. Statt wie es andere Geschäfte tun, dem Publikum nachzulaufen, hält es sich von der Mode frei und lehnt sich in seinen Schöpfungen lieber an besonders reizvolle historische Kostüme an. Das eben erschienene Album, von denen die Abbildungen auf Seite 86 bis 90 einige Beispiele wiedergeben, enthält eine grössere Auswahl solcher Phantasie-Kostüme. Vom Standpunkte der jetzigen deutschen Kleiderbewegung aus wird man freilich in solchen Anlehnungen noch nicht das Ziel aller Wünsche erblicken. Gerade im Kleid hat Deutschland mehr geleistet, als hier geboten wird. Das gibt auch Niemand bereitwilliger zu als Liberty selbst. Ich freute mich dabei zu sein, als vor 2 Jahren dem leitenden Libertymanager ein Kleid von Mohrbutter*), gefertigt von Frau Wincker, vorgelegt wurde, eins der schönsten mit Lapislazuli besetzt. Als die Hülle sank, schwieg er eine Weile und sagte dann nur: »Ja, Sie sind uns über in Deutschland.« Und das ist gewiss viel von einem englischen Managing Director. Von jener Zeit an hat die Firma Liberty zum ersten Male deutsche Modelle angekauft — ob sie es zugibt, dass sie »made in Germany« sind, möchte ich allerdings bezweifeln.

*) Es sei hier empfehlend auf Alfred Mohrbutters bedeutsames Kostümwerk »Das Kleid der Frau« verwiesen (Verlags-Anstalt Alexander Koch—Darmstadt, in künstlerischer Ausstattung Mk. 12,—), das mit seinem wertvollen, über die Mode-Schwankungen hinausragenden Inhalt ein dauernder Ratgeber für jeden ist, der sich mit Entwurf und Anfertigung wirklich gediegener, persönlichem Geschmack Rechnung tragender künstlerischer Frauenkleider befasst. Das Werk enthält ausser den Entwürfen von Mohrbutter selbst Beiträge ausgeführter Kleider nach Entwürfen von Peter Behrens, H. van de Velde, Else Oppler, Anna Muthesius, Emmy Friling, Else von Hahn u. v. a. Das Werk ist dadurch ganz besonders erfolgreich benutzbar, dass es auch farbig wiedergegebene Kostüme und 32 farbige Stoffzusammenstellungen enthält, mit deren Hilfe man schon über die schwierigsten Fragen in Stoff- und Farbenwahl hinwegkommt.

Die Allgemeine Gartenbau-Ausstellung Darmstadt 1905.

In jüngerer Zeit haben sich Künstler als sogenannte „Nichtgärtner" mit der Schaffung von Gärten befasst, zum Leidwesen ihrer Kollegen vom Fach. Nun hat gerade die heurige Gartenbau-Ausstellung Darmstadts, aus der die eigentliche Gartenkunst so als wirkliche Kunst hervorragt, einen ungemein wichtigen Beitrag zur Klärung der Begriffe gezeitigt. Hat man doch „Künstler" (nicht etwa Gartenkünstler im bisherigen Standesbegriff) mit Absicht herangezogen, damit sie zeigen sollten wie sie als Künstler, also als bekannte Nichtgärtner eine Gartenaufgabe lösen, d. h. einen Garten schaffen. Man bedenke, was über Gärten bis heute geschrieben worden ist. Worte, Worte, kümmerlich, zaghaft sind Taten eingeschoben, auch da, wo die Völker sich trafen, ja da kaum möchte ich sagen, wenig auch da, wo die Gärtner und Gartenkünstler unter sich waren.

Gibts dafür hier jetzt nicht der Beispiele genug, sie liegen ja fast nebeneinander, die von Fachleuten, die sagen, hier unser Ausstellungsgut, es ist unser Bestes; dort das oder auch die der Künstler mit ihren Schöpfungen, die sie erfühlten; nicht alle, denn etliche „Kunst"-taten bleiben doch fühlbar hinter den Gärten der Fachleute zurück. Aber Olbrich ist ja auch gar kein ganz Neuer mehr auf diesem Gebiet: wer die Garten-Anlagen des Darmstädter Dokuments von 1901 schaffen konnte, der hat Anwartschaft auf noch Edleres, noch Sinnigeres und noch Persönlicheres. Ja, für einen Künstler darf es nichts Höheres geben als seine Person, sein Ich, seine Seele.

Wir können uns hier nicht mit den rein gärtnerischen Dingen der Ausstellung befassen, das ist Sache der Gärtner-Fachblätter. Die schönste Koniferen-Gruppe, das farbenprächtigste Beet, die märchenhafteste Orchideen-Sammlung und sonstige, an sich gewiss hervorragende Einzelleistungen – an Gesamt-Anlagen sind ganz einzig das Warmhaus der Hofgärtnerei Rosenhöhe, die Henkelschen Gärten, Bassins, Baumgruppen und Neuheiten, die Kakteen-Pflanzung des der Technischen Hochschule angegliederten Botanischen Gartens und einige andere Anlagen – aber das wollen doch keine künstlerischen Leistungen sein, ich nannte bereits Henkel als Ausnahme, sondern Höchstleistungen des Gartenbaues und seiner Kulturen bis zum Erreichbaren, bis zur Abtrotzung des Seltensten aus der Hand des Schöpfers. Kann man offener, kann man erkenntlicher sein, kann man dankbarer sein als in aufrichtiger Freude an dem was menschliche Arbeit, Ausdauer und Wissen hier als dem Boden und der Natur abgerungen bietet!

Aber dort auf der ersten Terrasse ist ein Mehr, ein Höheres von dem, da ist Kunst, Kunst voll unbeschreiblicher Tiefe und Rhythmus, da sind Gärten, denn Gärten sind Wahrzeichen der Kunst: Musik, Dichtung, Malerei, Plastik. Was kümmert mich zunächst der Name des Schöpfers, das Werk ist es, das mich gefangen nimmt, dem ich mich hingeben möchte. Aber ich bin ehrlich, ich freue mich, dass es der Hand und der Seele Olbrichs entstammt. — Drei Gärten, Farbengärten nennt sie ihr Schöpfer, in Form von Oktogonen, der Aussenwelt durch Tieferlegung fast entzogen, drei der Welt, hier dem Ausstellungstreiben abgerungene kleine Eden. Aber ihre Umgebung ragt noch in die Wirklichkeit hinein, die Eingangstore und Durchbrechungen in den abschliessenden Mauern deuten nicht auf Unnahbarkeit und grundsätzliche Abschliessung.

Die aus Quadraten abgewandelten regulären Oktogone zeigen in den Beeten, Wegen, Brunnen, Bassins, Sitzgelegenheiten etc. grundverschiedene Aufteilung und Anordnung; sie weichen also nicht nur in den Farben von einander ab, die in sich ja den vollen Klang von Blau, Rot und Gelb umfassen, die auch das notwendige Grün der Pflanzen selbst überstrahlen. Dem ist alles eingeordnet, die Beschüttung der Wege mit Granitschlag, gelbem oder weissem Sand, die innere Färbung eines Bassins, die Farbe der Steine für Brunnen und Postamente, im gelben Garten das strohgedeckte Gartenhaus mit goldenen Säulen, die Farbe der schmiedeeisernen Gitter, des Holzwerks. Alles zusammen künstlerische Einheiten, Harmonieen von Gegensätzen feinsten Klanges. Hofgärtner Göbel besorgte feinfühlend die Ausführung.

Sehen wir uns daraufhin die übrigen Sondergärten an: von W. Begas, Gartenarchitekt, Neu-Jsenburg, Fuchs und Koch, Architekten, Darmstadt (zwei Gärten), J. Chr. Gewin, Architekt, und Gärtner Gebrüder Wenz, Darmstadt, Hans Dietrich Leipheimer, Maier, Darmstadt und Landschaftsgärtner Jakob Leissler, Nieder-Ramstadt und von Heinrich Henkel, Darmstadt, so steht für mich der Henkelsche Garten an künstlerischem Gehalt den Olbrichschen Farbengärten am nächsten. Auch der Leipheimersche Garten ist von recht erfreulicher Wirkung; die übrigen Gärten zeigen gute Gedanken, die vielleicht bei späteren Anlagen mehr zur Ausreifung gelangen.

Ich fasse meine Ausführungen dahin zusammen, dass, trotz mancher angeblichen Enttäuschung in Fachkreisen, jede weitere Gartenbau-Ausstellung der Gartenkunst im besonderen ihre Pflege wird widmen und einzelnen Künstlern Gelegenheit zur Betätigung auf diesem Gebiete wird geben müssen. Immerhin wird es nicht leicht sein, in diesem Punkte Darmstadt zu übertreffen, denn hier ist unstreitig im Zusammenhange mit dem herrlichen Gelände des Grossherzoglichen Orangerie-Gartens ein grosser Wurf gelungen. Aber hierzu hat auch fürstliche Huld Hand und Mittel gereicht. Hessens Grossherzog hat in allem rühmlichen Anteil an dem künstlerischen Geschehen in dieser Ausstellung, für die er ausser den ganz ungewöhnlichen Aufwendungen durch seine Hofgärtnereien seinen prächtigen Orangerie-Garten zur Verfügung stellte. Wie sehr bedarf die moderne Kunst noch solcher Stützpunkte! Otto Schulze – Köln.



ARTUR VOLKMANN—ROM. Entwurf zu einem Monumentalbrunnen.

ARTUR VOLKMANN—ROM.

Unsere Zeit ist auf dem Gebiete der Kunst so von Gährungen und verschiedenartigen Bestrebungen erfüllt, dass es erst gilt, sich mit diesen Strömungen kurz auseinander zu setzen und die Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer von ihnen festzustellen, bevor man an die Betrachtung seiner Wirksamkeit gehen kann.

Ein Künstler von der Einfachheit und Klarheit des Strebens, wie sie Volkmann auszeichnen, bereitet noch dadurch ganz besondere Schwierigkeiten, dass seine Werke auf den ersten Anblick den Schein erwecken, als beruhten sie auf der Nachahmung der Antike, verfolgten also jene Richtung, welche dem Zuge unserer Zeit gerade entgegengesetzt ist.

Dem ist aber nicht der Fall. Volkmann ahmt die Antike nicht nach, sondern erstrebt nur die gleichen Wirkungen wie jene. Indem er dieses Ziel erreicht, erbringt er zugleich den Beweis, dass diese Art des Kunstschaffens noch ihre volle Berechtigung bewahrt hat. Der Weg aber, den er dabei einschlägt, ist der moderne, durch die selbständige Auffassung der Natur hindurch zu der Gestaltung eines persönlichen Ideals.

Nachdem sich unsere Künstler darüber klar geworden waren, dass es vor allem darauf ankomme, aus den Banden einer bloss äusserlichen und daher nur zu Hohlheit und Leere führenden Nachahmung der Antike loszukommen, um eine unserm Empfinden entsprechende Kunst zu gewinnen, versuchten sie auf verschiedenste Weise neuen Inhalt und neue Formen zu erschliessen. Auch der Bildhauerei blieb die Übergangszeit des Naturalismus nicht erspart, die nötig war, um die Kenntnis der Natur sich durch eigenes Studium von neuem anzueignen. Doch erwies es sich hier noch früher als bei der Malerei, dass damit nur eine Vorbedingung für weiteren Fortschritt erfüllt werde, während der eigentliche Inhalt, der dem Kunstwerk dauerndes Leben verleiht, aus der Seele des Künstlers fliessen muss.

So verfiel man denn bald darauf, die Grenzen dieser besonderen Kunst nach den





ARTUR VOLKMANN—ROM. Reliefs zu dem Monumentalbrunnen S. 93.

Gebieten der Schwesterkünste hin zu erweitern. Die Bildhauerei wurde teils architektonisch-monumental und ordnete sich als schmückendes Glied dem Raumganzen ein; teils griff sie in das Gebiet des Malerischen über und erstrebte farbige, flüssige Wirkungen, die nicht allein die Form zur Geltung bringen, sondern bestimmten Seelenstimmungen zum Ausdruck verhelfen sollten.

So gut auch das Recht einer jeden Zeit ist, durch solche Neuerungen auf die Ausdehnung der künstlerischen Ausdrucksmittel hinzuwirken, so musste man sich doch bald davon überzeugen, dass in dieser Richtung nur einzelnen Künstlern, die von der Vorsehung besonders aus ersehen sind, Erfolge beschieden seien, während die Gesamt-Bewegung doch immer genötigt ist, in die durch das Material und die Technik einer jeden Kunst vorgezeichneten natürlichen Bahnen wieder einzulenken. Ein Michelangelo in der Vergangenheit, ein Rodin in der Gegenwart geben für ihre Zeit das Maß ab, bis zu welchem die Kunst gesteigert werden kann; ihre Wirkungen können aber nur von zeitlich beschränkter Dauer sein.

In Erkenntnis dieser Sachlage hatte sich in Deutschland schon frühzeitig eine Gruppe von Künstlern gebildet, die sich um den Maler Hans von Marées scharten und die einzelnen Künste auf ihre einfachsten natürlichen Grundbegriffe zurückzuführen suchten. Für die Plastik fasste Adolf Hildebrand diese Bestrebungen in seinem »Problem der Form« auf abschliessende Weise zusammen. Zu diesem Kreise gehört auch Volkmann. — Es handelt sich hier um das Anerkenntnis, dass die Bild-



ARTUR VOLKMANN. Relief: »St. Georg« zum »Georgsbrunnen« in Dresden.



ARTUR VOLKMANN—ROM. Relief: »Orpheus«.

hauerkunst es vor allem mit der Darstellung jener Seite der Erscheinungswelt zu tun habe, welche ihr ausschliesslich zugänglich und erfassbar ist, mit der Körperhaftigkeit sei es bei freistehenden Figuren, sei es bei eingelassenen plastischen Bildwerken. Durch diese Einschränkung und durch diese Loslösung von architektonischen oder malerischen Zielen wird auch das Gebiet der darzustellenden Gegenstände wesentlich eingeengt und der Künstler zum höchsten Grade der Vertiefung genötigt, um seine innere Anschauung klar zur Darstellung bringen zu können. Denn ähnlich wie der Baumeister bei der Gestaltung des Raumes wird er bei der Gestaltung eines Körper- oder Flächenbildes nur dann erwarten können, seine Individualität zur Geltung zu bringen, wenn er alle fruchtbaren und wirkungsvollen Bestandteile einer Erscheinung erfasst und sie auf ihren einfachsten und klarsten Ausdruck bringt. — Überblicken wir daraufhin die einzelnen Leistungen Volkmanns, so sehen wir, dass er seine Gegenstände mit Vorliebe dem Umkreise der allgemeinsten Lebens- und Daseinsbedingungen entnimmt. Es handelt sich für ihn namentlich um die Darstellung des Geschlechtes, des Lebensalters, der gesammelten Kraft, der in sich gekehrten Anmut. Nicht einmal eines geschichtlichen oder mythologischen Namens bedarf es, da die Aufgabe nicht darin gesucht wird, einen bestimmten Charakter oder eine besondere Persönlichkeit darzustellen, sondern das ganze Streben des Künstlers darauf gerichtet ist, den gewählten Vorwurf nach allen Möglichkeiten seiner Erscheinung mit vollendeter Kraft und Einheitlichkeit auszugestalten. So ist denn für seinen Jäger das Schlanke und Bewegliche, für seinen sitzenden Mann das Feste und Zielbewusste das Entscheidende; Eros verkörpert den Übergang vom Knaben zum Jüngling, die weibliche Figur die volle Reife für die Mutterschaft. Sie alle sind nicht in irgend welcher besonderen Bewegung dargestellt, sondern ihr Anspruch auf Lebendigkeit und Greifbarkeit ist einzig und allein auf der Kraft begründet, womit sie ihren ruhig dastehenden oder sitzenden Körper in der Fähigkeit erhalten, sofort in Bewegung überzugehen. — Solche Eigenschaften kommen Volkmann bei der Gestaltung seiner Reliefs besonders zu gute. Hier handelt es sich vor allem um das Sprechende des Umrisses, um die wohlgefällige Ausfüllung des gegebenen Raumes

durch die Komposition. Mag es sich dabei um Orpheus mit den lauschenden Tieren, um den siegreichen Drachentöter Georg, um Bilder ruhigen Daseins wie den Mann mit dem Stier oder das Weib mit dem Rosse handeln: immer sind sie einem besonderen Zweck, einer besonderen Örtlichkeit angepasst, ohne doch deshalb an ihrem bildhauerischen Charakter etwas einzubüssen. Die Darstellung der Brunnen-Anlage mit den beiden zuletzt genannten Reliefs zeigt am deutlichsten, wie die Plastik dann am besten zur Geltung kommt, wenn sie sich einer Architektur unterordnet, ohne jedoch auf selbständige Wirkung zu verzichten. — Übrigens ist Volkmann auch bewegten Darstellungen durchaus nicht aus dem Wege gegangen: er hat einen Löwenkampf, einen Reiterzug u. dergl. geschaffen. Aber freilich zieht er bei der Einzel-Gestalt die Ruhe vor. Dadurch hat er sich eines Vorteils begeben, den schon frühzeitig die Antike ausgenutzt hatte, wie der Diskuswerfer des Myron, der tanzende Faun, die Mänade des Skopas beweisen, von den mannigfachen Darstellungen von Kampfgruppen in den Giebelfeldern und Metopen abgesehen. Verzichtet Volkmann schon bei seinen ruhigen Gestalten in stärkerem Maße, als es unsere Zeit zu tun pflegt, und als die Alten es seit der Blütezeit getan haben, auf die Belebung des Gesichts und die Individualisierung der Züge, so hätte er bei bewegteren Darstellungen mit solchen Mitteln nicht auskommen können. — Aber wir haben ihm dankbar zu sein für die Schaffung einer neuen Welt, die uns den Abglanz jenes Friedens und jener Schönheit vermittelt, welche wohl in der Natur stecken, deren Erkenntnis jedoch allein dem Künstler vorbehalten ist. Insofern hat er neu entdeckt, was die Alten schon besessen hatten, was aber infolge einseitiger theoretischer Bestrebungen wieder verloren gegangen war. Wir empfinden hier etwas der Antike Ähnliches, und doch von einem ganz anderen Geiste erfüllt. Daher nehmen wir ihn auch gern hin in der Beschränkung, die er sich selbst auferlegt hat. — Wenn er endlich dieselbe Anschauungsweise, welche sein bildnerisches Schaffen erfüllt, auch auf seine Malereien überträgt, so werden wir gestehen müssen, dass solches in den Fällen wohl berechtigt ist, wo die Malerei an die Stelle der Skulptur zu treten und dieselbe nach der Seite des Farbigen hin zu ersetzen hat, wie z. B. bei den vier hier abgebildeten Jagd-



ARTUR VOLKMANN—ROM. Plastik: »Weibliche Figur«.

Darstellungen, die für ein Zimmer bestimmt sind. Wo sie aber selbständig wirken will, erscheint es unnatürlich, auf all jenen Zauber des Lichts, des Ausdrucks, der Bewegung zu verzichten, welchen die letzten Jahrhunderte entdeckt haben. Da sind wir eben



ARTUR VOLKMANN—ROM. PLASTIK: »DER JÄGER«. Basel, Privatbesitz.

doch über die Alten wesentlich hinausgekommen, wie auch schon die späteren griechischen Maler über die früheren hinausgekommen waren, was sich aus gewissen pompejanischen Fresken schliessen lässt. Eine Rückkehr zum plastischen Stil schmeckt hier doch etwas gar zu sehr nach gewolltem Archaismus. — WOLDEMAR VON SEIDLITZ—DRESDEN.

KUNST UND SITTLICHKEIT.

Kunst und Ethos bekämpfen einander seit grauen Zeiten. Sittliche Revolutionäre waren von jeher kunstfeindlich gesinnt. Wenn Tolstoi, von panischem Schrecken ergriffen, am Ende eines langen Künstlerlebens die Frage aufwirft »Was ist Kunst?«, wenn er diese Frage in einer Weise beantwortet, dass ganz Europa darüber lächelt, so hat er nur dem Antagonis zwischen ästhetischem und ethischem Streben Rechnung getragen. Die Künstler hingegen, die Menschen des grossen Schauens, die Menschen mit dem heiligen Hunger nach Erleben, haben die logischen und sittlichen Beziehungen der Dinge von jeher zu gunsten einer rein ästhetischen Ausdeutung der Welt vernachlässigt. Noch liegen uns die Streitrufe in den Ohren, mit denen unsere Kunst in den 80er und 90er Jahren ihren Vormarsch ins Werk setzte. »Emanzipation der Kunst von der Sittlichkeit« lautete das Thema zahlreicher Abhandlungen, welche damals die Spalten unserer Zeitschriften füllten. Und wenn jetzt diese Rufe allmählich verklingen, so liegt der Grund nur darin, dass die Überzeugung von der völligen Autonomie der Kunst gegenüber der Sittlichkeit sich aller Geister restlos bemächtigt hat. Die Unabhängigkeit der Kunst von den Regeln des Sittengesetzes gehört heute zum Abc künstlerischer Bildung. Sie ist eine Binsenwahrheit geworden, an deren Verbreitung man keine Tinte mehr verschwendet. Das so oft gehörte Wort: »Die Kunst *soll* nicht, die Kunst *darf* nicht, die Kunst *muss!*« beweist hinlänglich, dass das moderne Denken, mit dem Worte jenes preussischen Königs zu reden, die Souveränität der Kunst wie einen rocher de bronce zu stabilieren gesonnen ist. Der Forderungs-Charakter der sittlichen Normen ist es, der sie mit dem ästhetischen Streben heute mehr als je verfeindet hat. — Kunst und Sittlichkeit sind Gegensätze. — Wie kommt es aber, dass in einigen Geistern — ich rede nicht von den Aposteln der Sittlichkeits-Kongresse — immer wieder der Gedanke an einen Ausgleich dieses Gegensatzes auftaucht? Wie kommt es, dass sich das Denken, dem die völlige Trennung des ethischen und ästhetischen Gebietes zunächst ohne weiteres einleuchtet, doch wieder gegen die Unversöhnlichkeit dieser Gegnerschaft wehrt?



ARTUR VOLKMANN—ROM. Plastik: »Eros«.

Der Gedanke ist in der Tat unerträglich, dass die höchsten Offenbarungen der Schön-



ARTUR VOLKMANN—ROM. PLASTIK: »SITZENDER MANN«.



ARTUR VOLKMANN—ROM. Gemälde: »Löwenkampf«.

heit jeglicher Beziehung zum Kosmos der sittlichen Werke entbehren sollten. Schon die gemeinsame idealistische Grundlage von Kunst und Sittlichkeit scheint zu erfordern, dass ihre Welten nicht in feindlicher Absonderung verharren, dass es eine Grenze geben muss, wo zwischen beiden die innigsten Berührungen bestehen. In der Idee der Schönheit wie in der Idee der Sittlichkeit wirken die höchsten Kräfte des gesunden und kultivierten Geistes zusammen. Beide sind Ausstrahlungen des menschlichen Verhältnisses zur Welt, beide sind so innig mit der Grundlage aller bewussten animalischen Existenz verbunden, dass ihnen die höchste Realität zukommt. Man denke sich im wunderreichen Weltall einen beliebigen Stern, auf dem sich organisches Leben zu kristallisieren vermag. Man lasse in diesem Leben die charakteristische Tatsache des Selbstbewusstseins sich entwickeln. Mögen die so entstandenen Wesen auch Chlorgas atmen statt Sauerstoff, sie werden dem Chaos gegenüber dieselben Gegensatzgefühle empfinden wie wir und werden gleich uns »Luftbaumeister mancherlei Gedankenwelten« sein. Sie werden die Idee der Schönheit konzipieren wie wir, und aus dem tiefsten Geheimnis ihres Lebens heraus wird die Idee der Sittlichkeit mit der Notwendigkeit der Naturgesetze hervorspriessen.

Ist daher die Grundlage beider Ideen die gleiche, so müssen sich auch irgendwo Berührungspunkte zwischen ihnen ergeben. Es fragt sich nur, welchen Begriff man dem Worte »Sittlichkeit« unterzulegen hat, um diese Berührungspunkte zu ermöglichen.

Sittlichkeit — das ist nicht eine Anhäufung praktischer Normen, kein Gesetzbuch, keine starre Regelsammlung. Die Ethik ist nicht in erster Linie normativ. Ihre vornehmste Aufgabe liegt ohne Zweifel darin, dass die Möglichkeit und Notwendigkeit der sittlichen Idee ergründet werde. Schon ein alter Spruch, der durch Schopenhauer berühmt geworden ist, sagt: »Moral predigen ist leicht, Moral begründen schwer.« Mit der gepredigten Moral lässt sich die

Kunst wohl nie in Einklang setzen. Ob sie aber auch dem Grunde alle Moral widerstreitet, ist eine andere Frage. Leicht und gefällig löst sich so der Widerspruch, dass einerseits Kunst und Sittlichkeit einander widerstreben, und dass andererseits der Gedanke sich gegen diese Feindschaft zwischen beiden wehrt. Die sittliche Idee ist höher als die einzelnen Regeln, welche die Moralprediger aller Zeiten aus ihr abstrahiert haben. Die Kunst kann »unsittlich« sein, weil sie die Normen der »gepredigten Moral« verletzt, aber sie kann doch zu gleicher Zeit den höchsten Anforderungen der sittlichen Idee genügen. Ohne zu predigen, ohne zu lehren, zu loben und zu strafen, vermag sie den sittlichen Willen zu stärken. Freilich geschieht dies nicht in der beschränkten und gewaltsamen Weise, wie es Schiller in seiner »Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet« ausmalt. Feiner und verzweigter ist die sittliche Wirkung der Kunst, und auch Schiller scheint gelegentlich das Richtige geahnt zu haben. In dem Aufsatze »Über das Erhabene« findet sich eine bemerkenswerte Stelle, da wo er über den grossen moralischen Kunstgriff spricht, die Notwendigkeit durch Anerkennung (Resignation) zum freien Willen zu adeln. Er führt da aus, dass zu dieser grössten menschlichen Tat im Menschen nicht nur eine moralische Anlage vorhanden ist, sondern auch eine im innersten Grunde seines Wesens schlummernde *ästhetische* Tendenz, welche durch gewisse sinnliche Gegenstände geweckt und durch Läuterung seiner Gefühle zu diesem idealistischen Schwunge des Gemütes kultiviert werden kann.

Man sagt, dass der Künstler in seinen Werken den Dingen der Welt ihre uranfängliche Frische zurückgibt; dass er sie nicht bloss abschildert, sondern geradezu neu erschafft; dass er ins Herz der Welt geblickt und die Natur beim Schaffen belauscht hat;



ARTUR VOLKMANN—ROM. Gemälde: »Silen mit Esel«.



ARTUR VOLKMANN—ROM. Gemälde: »Nymphen und Rehe«.

dass er den Beschauer zwingt, seinen menschlich begrenzten Standpunkt aufzugeben und mit den Augen Gottes zu sehen. Das ästhetische Verhalten mit seiner inbrünstigen Leidenschaftlosigkeit hebt den Gegensatz zwischen dem Menschen und den Mächten auf. In der Entzückung der künstlerischen Kontemplation nimmt der Mensch für einen Augenblick die Gottheit in seinen Willen auf. Das Kunstwerk »erlöst« und befreit, indem es den Menschen ans Herz der Welt wachsen lässt. Im ästhetischen Verhalten wird selbst der skeptische und enge Geist gross und fromm. Die Widersprüche verlieren ihre Spitze, alle Not des Strebens, aller Streit des Wollens löst sich in die todernste »Heiterkeit« der Kunst auf. Es ist ein gefühlsmäßiges Wissen von Gott, was beim Betrachten von Goyas wildesten Kaprichos und Tizians grossbewegten Frauenleibern unser Herz wärmt. Schon indem der Mensch sich dem Rhythmus eines einfachen Ornamentes, der linearen Melodie einer Marées'schen Komposition überantwortet, wird er fromm. Denn fromm sein heisst mitschwingen und mitklingen im Rhythmus der Welt, fromm sein heisst sich angliedern und Zusammenhänge finden. So lange die Welt steht, ist die Isolierung das Prinzip des Bösen, die Angliederung aber lieben und belohnen alle Götter des Orients und Okzidents.

Sollte nun diese versöhnende, mystische Wirksamkeit der Kunst in der Tat frei sein von jeder Beziehung zur Sittlichkeit? Nein. Denn dieser höchste Effekt der Kunst fällt mit dem Grunde aller Sittlichkeit aufs engste zusammen. Sittlichkeit ist da, wo der Mensch im Einklang mit den Mächten lebt und handelt. Und wirkt die Kunst bei dem Empfänglichen auch keine einzelnen, bestimmten Taten, so verfehlt sie doch nicht, ihn sittlich zu stimmen. Wer freilich keine Ohren hat, zu hören, und keine Augen, zu sehen, an dem wird die Kunst ihre Kraft umsonst verschwenden. Und solche sinnlich-geistige Untüchtigkeit wirkt wohl nicht selten bei jenen Moralpredigern mit, welche von jeher die Kunst verleumdet haben. W. MICHEL.



ARTUR VOLKMANN—ROM. GEMÄLDE: »EBERJAGD«.



ARTUR VOLKMANN—ROM. GEMÄLDE: »SCHWANENJAGD«.



GARTENBAU-AUSSTELLUNG DARMSTADT. Eingangs-Allee.

GARTENBAU-AUSSTELLUNG DARMSTADT.

VERGLEICHE DIE BESPRECHUNG IM OKTOBER-HEFT SEITE 92.

Noch einmal muss ich mich mit dieser eigenartigen Darbietung, die das Interesse weitester Kreise beschäftigte, in Zwiesprache setzen, denn meinen letzten Ausführungen fehlte das Bild, das dem Fernstehenden eine Handhabe bietet. Fürwahr ein schwacher Notbehelf mit der farblosen Photographie. Ja, hier fühlt man erst, was Farbe heisst, Farbe bei Blumen, die uns alle anschauen mit ihren Gesichtchen, als wollten sie fragen, ob wir sie aus Liebe zur Natur oder aus Liebe zur Kunst heranzogen.

Es ist doch ein eigentümliches Ding um die Kunst im Verbande mit der Natur. Schauen wir auf die Zwerggärten der Japaner mit ihren verkrüppelten Kiefern und Obstbäumen, mit ihren Teichen und Bächen, Wasserfällen und Brücken en miniature, so möchte man fragen nach dem Ursprung dieser Irrungen sonst so hoch künstlerisch begabter Menschen, die sich darin gefallen, der Natur ihr Herrenrecht aufzuzwängen. Sonst verstehe ich vieles in der japanischen Kunst, die japanische Gärtnerkunst, die mir sehr zopfig scheint, verstehe ich nicht. In Darmstadt hat man doch so recht empfinden können, was es heisst, wenn der Künstler sich der Natur an die Brust wirft und von ihrem lebensvollem Hauche beseelt, berauscht wird.

Still, verträumt lag bisher der alte Park im Südteile der Residenz, von wenigen sonderlich beachtet und verstanden, von vielen nur aufgesucht wegen der seltenen Pfleglinge der Orangerie: der Myrthen-, der Orangen-, der Lorbeer- und Oleanderbäume.

Zu nehmen war dem alten Kumpanen »Park« nicht viel; abgesehen von der beamten- und gärtnermäßig betriebenen Pflege der Exoten tat es Not, die Hand an alles zu legen; ohne Übertreibung: es war der best vernachlässigste der Grossherzoglichen Erbgärten. — — — Und nun ist die kurze Märchenzeit der Farbenfreudigkeit und des friedlichen Streites der Naturkinder verrauscht. Von der Pracht selbst werden nur die drei Farbengärten von Olbrich erhalten bleiben, deren kostspielige Anlage durch die



GARTENBAU-AUSSTELLUNG DARMSTADT. Blumenparterre der Stadtgärtnerei.

Tieferlegung und Einbettung in kasemattenartige Böschungen ein fürstlicher Mäcen begünstigte. Ich komme nicht darüber hinaus, dass die Olbrichschen Gärten die schönsten waren. Wer je die Blumenfelder Erfurts und Quedlinburgs, wer je ein blühendes Raps- oder Flachsfeld, eine Rosenflur, einen Lilien- oder Mohnstreifen gesehen hat, der wird wissen, dass *eine* Blume nichts bedeuten kann, ja, dass ein Blumenbrett eines Fensters erst wirkt, wenn es mit vielen blühenden Pflanzen einer Gattung und Farbe besetzt ist. Aber so etwas will auch erkannt und erfühlt sein, und es will belebt und durchgeistigt sein, wenn die Kunst dabei Pathe stehn soll.

Auf Seite 109 sehen wir das ganze Gelände des von Bäumen umschlossenen Parks. Die Lauben der ersten Terrasse markieren die Farbengärten, von denen Seite 110 oben den »gelben«, das untere Bild den »blauen« und die nächste Seite den »roten« Garten zeigt — die alte Allee auf Seite 107 leitet dazu ein. Zwei Reihen üppiger Hortensien bereiten mit ihrem schillernden Flor tausender Sternblüten auf das »Bunte« und »Sprühende« des grossen aufgeteilten Blumenparterres vor. Sie bieten Kostproben für das eigentliche Schwelgen in Farben, das uns oben erwartet, — — das uns nicht verlässt, selbst wenn wir das Gittertor längst wieder hinter uns haben.

Doch neben diesen drei Gärten schuf ein Darmstädter Gartenkünstler noch etwas in seinem Garten mit Geranien und Fuchsien, mit dem verschwiegenen Teich, den kurzgeschorenen Rabatten und dem Vorland mit zahlreichen Daturablüten und einsäumenden Petunien. Auch hier die das Handwerk schwängernde Kunst, nicht die botanisierende Tätigkeit des Gärtners. Heinrich Henkel ist der Urheber dieses fast betäubenden Fleckens, den er noch mit den Werken seiner harmonisch wirkenden Bindekunst bereichert hat.

Der Garten Begas war an sich eine gute respektable Anlage, architektonisch einwandfrei aufgelöst durch konzentrierte Absichten, ihm fehlten die kleinen Züge, die der be-



GARTENBAU-AUSSTELLUNG DARMSTADT. BLUMENPARTERRE UND HAUPT-TERRASSE.



J. M. OLBRICH—DARMSTADT. »DER GELBE GARTEN«.



J. M. OLBRICH—DARMSTADT. »DER BLAUE GARTEN«.



J. M. OLBRICH—DARMSTADT. »DER ROTE GARTEN«.



H. D. LEIPHEIMER—DARMSTADT. Bürgergärtchen.

nachbarte Garten von Gewin im Übermaß aufwies. Hier konnte man direkt abwägen. Mir ist gute Gartentechnik noch immer lieber als schlechte Gartenkunst. Das Kleine und Zierliche macht doch wohl noch nicht an sich den kleinen, den Hausgarten, sondern dass man den kleinen Flecken so ausnützt in der Aufteilung, dass Beete und Wege in richtigem Verhältnis zu einander bleiben. Im Hausgarten werden ja immer gewisse Liebhabereien die Oberhand gewinnen, sie sollen aber doch frei von Gesuchtheiten bleiben, die nicht zu belächeln selbst guten Freunden Zwang auferlegen würde. Gewin hat hart Japan gestreift — leider ohne Naivetät genug dafür zu besitzen.

Leipheimers Garten kam dem Begriff des eigentlichen Hausgartens am nächsten. Dieser hat auch wohl von den Besuchern des sogenannten Mittelstandes die freudigste Zustimmung gefunden. Der Garten war geschickt aufgeteilt, einzelne Ecken und Übergänge ganz anlockend; auch das Häuschen war nett. Verfehlt war die Einfriedigung, deren Oberteile die Jugend zum Abwippen reizen musste. Wenn Leipheimer dazu übergehen würde, seine Kraft zusammen zu halten, so würde er auch in der Gartenkunst noch gutes erhoffen lassen. Man vergleiche die Aufnahme des Leipheimerschen Gartens auf Seite 113.

Den beiden Gärten von Fuchs und Koch fehlte die Einheitlichkeit in der Anlage; dadurch, dass die Vegetation versagte, machten diese, mit Olbrich örtlich konkurrierenden Gärten einen etwas nüchternen Eindruck. Ich möchte wohl verschiedenen ungünstigen Umständen die Schuld zumessen an der hinter meiner Erwartung zurückgebliebenen Leistung. Aber, wozu auch dieses Zusammenarbeiten zweier Kräfte, jeder für sich hätte wahrscheinlich erfreulicheres geschaffen. Schon aus der Abbildung des westlich gelegenen Gartens von Fuchs und Koch auf Seite 115, die immer noch als eine günstige Aufnahme zu betrachten ist, ist ersichtlich, dass das Zusammenfassende eines so kleinen Gartens fehlt. OTTO SCHULZE.



HEINRICH HENKEL—DARMSTADT. ARCHITEKTONISCHE GARTENANLAGE.



HEINRICH HENKEL—DARMSTADT. NATÜRLICHE GARTENANLAGE.



J. CHR. GEWIN—DARMSTADT. GARTENANLAGE MIT GARTENHAUS.



A. KOCH UND L. FUCHS—DARMSTADT. GARTENPARTIE MIT BRUNNEN.

Photographien von Metz & Lautz-Darmstadt.



PAUL BÜRCK—MAGDEBURG. ÖLGEMÄLDE: LANDSCHAFT.

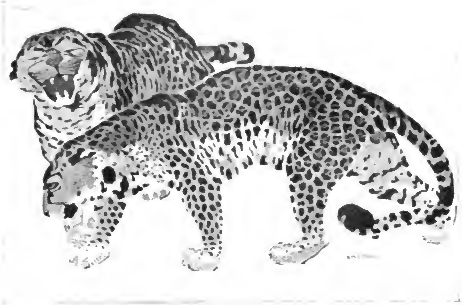


LUDWIG JUNGNICKEL MÜNCHEN. »FLAMINGOS«.

LUDWIG JUNGNICKEL—MÜNCHEN.

Nach herkömmlichem Brauch musste sich Ludwig Jungnickel im Widerstreit zu seiner Familie den Weg ertrotzen. Geboren in München, begann er mit Abendunterricht an der städtischen Gewerbeschule, besuchte dann eine Zeitlang die Kunstgewerbeschule und kam sehr jung nach Rom. Dort erwarb er sich seinen Unterhalt durch Kopieren; bald aber trieb ihn ein günstiger Zufall nach Wien und dort wurde Roller sein Lehrer. Wer das Glück erleben durfte, im aufnahmefähigsten Alter einem überlegenen, produktiven Menschen zu begegnen, einem Menschen, an dem nicht nur, was er sagt, eigenartig und selbständig ist, dessen Tonfall und jede Geste voll lebendiger Kraft ist, wem solch eine Natur von ihrem Überschwung schenkt, der wird in kurzen Monaten mehr erwerben, als ihm sonst Jahre mühevollen Ringens und Irrens bescheren. Solch eine Natur ist Roller, ein geborener Anreger und Förderer. Er ähnelt Jakobsens Lehrer Bigum, von dem der Dichter sagt: Solche Leute führen ihre Schüler nicht; aber in ihrem Unterricht liegt eine Fülle, eine Mannigfaltigkeit, eine etwas schwankende Vielseitigkeit, welche, wenn sie den Schüler nicht verwirrt, einen hohen Grad von Selbständigkeit in ihm entwickelt und ihn beinahe zwingt, sich eine eigene Meinung zu bilden.

So oft man mit Schülern Rollers über ihn und seine Theorien spricht, immer klingt noch das frische Gefühl bewundernder Dankbarkeit mit, um ihn gewesen zu sein. Er verstand den Lehrer vergessen zu machen, er schien selbst, wenn er rücksichtslos kriti-



LUDWIG JUNGNICKEL MÜNCHEN. »LEOPARDEN«.

sierte, noch als Freund, und Leute, denen wenig positives aus seinen Lehren erwuchs, sprechen mit liebender Verehrung von ihm. Gewiss war dieser Künstler instinkt- und haltlosen Naturen eine Gefahr, Jungnickel aber verdankt ihm viel und erinnert sich mit Freuden seiner Wiener Studienzeit.

Auf den ersten Blick erinnern die Tierblätter Jungnickels an japanische Vorbilder, aber sie danken diesen Charakter nicht direkt dem Studium japanischer Drucke, so verlockend es auch erscheinen mag, solchen Zusammenhang zu konstruieren. Was diese Arbeiten mit japanischer Kunst Gemeinsames haben, liegt allein in der Art des Naturstudiums, das grundsätzlich auf eine peinlich naturalistische Wiedergabe und damit blosse Registrierung einzelner Details verzichtet. Roller leitete seine Schüler systematisch zu scharfer Beobachtung und strenger Schulung des Gedächtnisses an. Ein und derselbe Bewegungsvorgang musste so lange beobachtet und immer von neuem versuchsweise wiedergegeben werden, bis eine vollkommen klare Vorstellung sicherer Besitz geworden war, um mit möglichst einfachen Mitteln dargestellt zu werden. Er lehrte seinen Schülern die Natur zu transponieren, einen Bewegungsakt mit sichern rhythmischen Strichen fixieren, mit den bescheidensten Mitteln ausdrucksvoll zu wirken. Ihm handelte es sich nicht um mühsame Abstraktion nach minutiös durchgeführten naturalistischen Studien, sondern um Konzentration auf das wesentliche einer Erscheinung von Anbeginn. Jene voraussetzungslose, kunstwidrige Auffassung, auf dem Papier Stilisierungsversuche bis zum letzten Abschluss zu führen, beginnt ja nun allgemeiner verurteilt zu werden und Rollers Einfluss ist auch hier ein vortrefflicher gewesen. Jungnickel folgte den Winken seines Lehrers, die Schablonentechnik zu einem

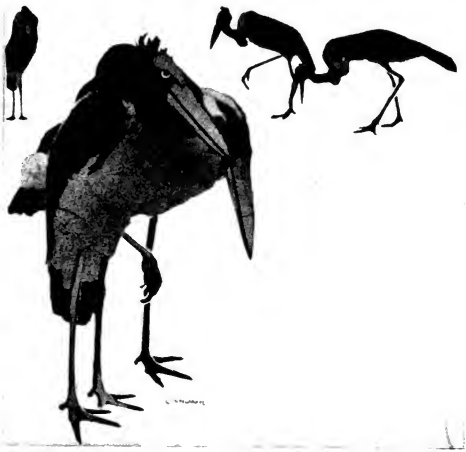


LUDWIG JUNGNICKEL MÜNCHEN. »PANTHER«.

selbständigen Ausdrucksmittel zu gestalten, wie sonst wohl keiner seiner Schüler. Es existiert ein Blatt »Schnitter«, das mit fünf einzelnen Schablonen gemacht, einer mehrfarbigen Lithographie vollkommen in der Wirkung gleichkommt und von geradezu verblüffender Mache ist. Die Tennisspieler dieser Nummer erinnern in keiner Weise an das, was man sonst von Schablonentechnik zu erwarten gewohnt ist. Die Schwierigkeiten des Technischen sind hier so vollkommen überwunden, dass man bei flüchtiger Betrachtung auf Lithographie schliessen muss. Einige Zeit waren Jungnickels Arbeit bei Littauer ausgestellt und das Publikum nahm sie alle für Lithographie, besonders durch das eigentümliche Korn der Spritztechnik dazu verleitet. In diesem äusserst variabeln Korn, das durch Spritzen zu erzielen ist, liegt ein ganz besonderer Reiz dieser Arbeiten. Jungnickel arbeitet nicht mit glatten Flächen, mit denen diese Technik sonst ausschliesslich manipuliert. Er gibt wie bei den Schnittern der ganzen Fläche zuerst einen allgemeinen, locker in groben Partikeln mit flüssiger Farbe aufgespritzten Ton, legt eine seiner mit dem Messer geschnittenen Schablonen auf und spritzt nun den nächsten Farbton. Je nach der Konsistenz der Farbe, je nach dem Abstand vom Papier, auf dem das farbige Blatt entsteht, variiert das zustande kommende Korn; wird dickflüssige Farbe verspritzt, so entstehen sehr zarte und feine Töne, wird auf noch halbfeuchtem Korn weiter gespritzt, so laufen einzelne feine Punktgruppen zu grösseren Komplexen zusammen und kontrastieren mit den ruhiger geschlossenen Flächen in eigenartiger Weise. Es liegt ein ganz besonderer Reiz in dieser mit wirklicher Souveranität und feinem Gefühl durchgearbeiteten Technik, und man kann es wirklich bedauern, dass sich für diese vortrefflichen

Arbeiten vorläufig nicht mehr Interesse regt. — Die beiden gefleckten Katzen boten technisch weitaus die geringsten Schwierigkeiten. Die gelbe Grundfarbe des Felles besteht aus zwei massig behandelten Schablonen. Die dunklen, über das ganze Fell verstreuten Flecken, bieten sich in natürlichster Weise der Schablonenbehandlung dar, kräftige »Stege« bleiben genug stehen, um der Schablone den unbedingt nötigen Zusammenhalt zu geben. Es ist ein ganz besonderes Verdienst des Künstlers, sich dem Zwang des Materials in feinfühligster Weise untergeordnet zu haben, ohne dabei im geringsten auf charakteristische Durchbildung der Form Verzicht zu leisten. Seine Tierblätter sind fast alle vorzüglich. Es liegt nicht an der Primitivität der Technik, wenn er zu massiger Grosszügigkeit oder fast ornamentaler Vereinfachung, wie bei den nebeneinanderher geduckt schleichenden Katzen, greift, Jungnickel kennt fast keine Schwierigkeiten des Technischen, obwohl der grösste Reiz seiner gespritzten Schablonenblätter gerade darin gipfelt, ihre Grenzen nicht zu überschreiten.

Was den japanisierenden Charakter dieser Arbeiten ausmacht, ist jenes, durch die Technik des japanischen Flächenholzschnittes bedingte energische Zusammenfassen einzelner charakteristischer Massen und Flecken. Auch die Schablone erlaubt nur scharfumgrenzte Einzelpartien. Weiche Verläufe, wie sie bei den Marabus und den Flamingos zu sehen sind, lassen sich innerhalb dieses Zwanges sehr gut erzielen. Jungnickel hat bis heute nicht lithographiert, aber seine schablonierten Blätter, deren farbiger Reiz nicht gering ist, lassen deutlich erkennen, dass ihm gute Arbeiten ohne grosse Schwierigkeiten gelingen würden, dies umsomehr, da er als subtiler Techniker keine Mühen und Schwierigkeiten scheut. STEFAN STEINLEIN—MÜNCHEN.



LUDWIG JUNGNICKEL MÜNCHEN. »MARABUS«.



LUDWIG JUNGNICKEL—MÜNCHEN. ZEICHNUNG IN SPRITZTECHNIK: »TENNIS-SPIELER«.



CHRISTIAN KREUTZFELDT—KEILHAU. Entwurf für Kunstverglasung. Lobende Erwähnung.

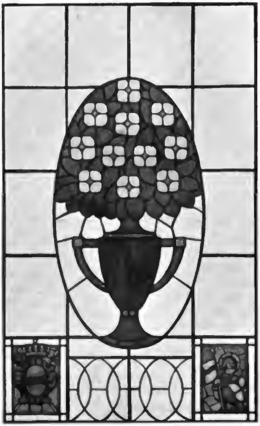
UNSER WETTBEWERB: KUNST-VERGLASUNG.

PROTOKOLL ÜBER DIE PREIS-VERTEILUNG.

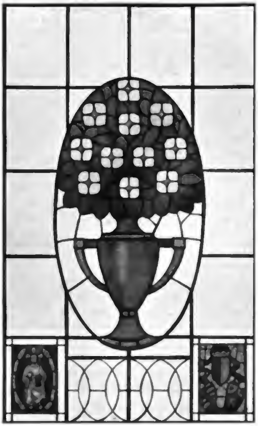
Den Bedingungen gerecht werdend, standen als rechtzeitig eingelaufen 152 Entwürfe zur Beurteilung. Das Preisrichteramt übten folgende Herren aus: Hans Müller-Hickler, Kunstanstalt für Glasmalerei und Verglasung, Architekt Emil Beutinger, Hofrat Alexander Koch, Redakteur Otto Schulze-Köln und Redakteur Franz Stanger.

Bei der ersten Sichtung der Entwürfe ergab sich ein starker Durchschnittswert, also Mittelmäßigkeit. Neben dem noch immer stark spukenden Jugendstil tauchte auch ganz Neues auf, das aber der Technik der Kunstverglasung nicht gerecht geworden war. Man kann wohl auf dem Papier sich in eleganten Linien ergehen — der Diamant des Glasschneiders kann diesen aber nur selten folgen. Es musste Entwurf um Entwurf ausgeschieden werden, so dass in engerer Beurteilung 22 verblieben. Doch auch aus dieser stattlichen Zahl von Arbeiten ragte keine hervor, die als von besonderer künstlerischer Qualität hätte bezeichnet werden können. Die Preisrichter waren daher in voller Übereinstimmung, den I. Preis von Mk. 60 nicht zu verteilen, ihn vielmehr in zwei III. Preise à Mk. 30 zu zerlegen. Des weiteren stiftete Herr Hofrat Koch noch 80 Mk. für vier Ehrenzulagen à Mk. 20 zu den vier ersten Loben.

Das Ergebnis der Prämiierung war folgendes: II. Preis Mk. 40 Frl. Marg. Hausberg—Dachau bei München, einen III. Preis Mk. 30 Herrn Otto Obermeier—München, einen III. Preis Mk. 30 Herrn Architekten Adolf Otto Holub—Wien, einen III. Preis Mk. 30 Herrn Gustav Hense—Magdeburg, ein Lob und Mk. 20 Herrn E. Gruner—Leipzig, ein Lob und Mk. 20 Herrn Paul Krieg—München, ein Lob und Mk. 20 Herrn Wilhelm Bolz—Stuttgart, ein Lob und Mk. 20 Herrn Carl Roesch—Gaislingen in Baden. Ausserdem erhielten folgende Teilnehmer Lobe zugesprochen: Herr Otto Wunderling—Frankfurt a. M., Herr Georg Leimer—Mainz, Herr Wilhelm Bolz—Stuttgart, Herr Carl Roesch—Gaislingen, Herr Christian Kreutzfeldt—Keilhau und Fräulein Elise Beyersdorff—Magdeburg. D. R.



GEORG LEIMER—MAINZ.



LOBENDE ERWÄHNUNG.



KARL ROESCH—GAISLINGEN.



LOBENDE ERWÄHNUNG.



GUSTAV HENSE—MAGDEBURG. EIN III. PREIS.



OTTO WUNDERLING—FRANKFURT A. M. — Lobende Erwähnung.

Zu unserm Wettbewerb: Kunst-Verglasung.

Die Lösungen, welche uns auf diese Preis-Ausschreiben eingingen, sind stilistisch recht verschiedenartig ausgefallen. Aber wir waren davon gar nicht überrascht, denn nach dem allgemeinen gegenwärtigen Stand der Kunstverglasung in Deutschland konnten wir nichts anderes erwarten. Unsere Entwürfe sind nur ein Spiegelbild der Gegensätze, der Unausgeglichenheit, die unser künstlerisches Leben und Schaffen noch beherrschen. Es steht allerdings nicht mehr ganz so schlimm wie noch vor wenigen Jahren, man merkt ein Klären und Reifen; aber dass wir bis zu einem einheitlichen Stil noch recht weit haben, hat uns der vorliegende Fall wieder recht deutlich gezeigt.

Es dürfte interessant sein, an der Hand der abgebildeten Entwürfe die Merkmale herauszulesen, die uns das Werden eines neuen Kunstverglasungs-Stiles anzudeuten scheinen. Einige der Künstler haben in der alten naturalistischen Weise gearbeitet, aber es ist doch nicht mehr der gleiche Naturalismus, der in gesetz- und rücksichtsloser Ausschweifung kein Genügen fand. Die unorganischen Wucherungen sind zurückgegangen, gesundes, sehnenstarkes Wachstum zeigt sich an ihrer Stelle. Der entwerfende Maler, der ehedem in uferlosen Farben- und Linienorgien sich erging, nimmt heute mehr und mehr vom Handwerker und Handwerker-Geist in sich auf. Wenn er



CARL ROESCH—GAISLINGEN. Lobende Erwähnung und Mk. 20.

auch nicht selbst die Gläser schneidet und das Blei biegt, — in seiner zeichnenden Hand liegt doch ein Gefühl, als ob sie den Diamanten führte und mit Bleiruten hantierte, und nicht mit Pinsel und Feder. Er lebt ganz in der Vorstellung des Glases und der Werkstattarbeit, und diese Vorstellung suggeriert ihm jeden Strich, jeden Farbfleck, jede kompositorische Überlegung. Es ist klar, dass ein solcher die Künstlernatur tief beeinflussender Prozess nicht bloss das äussere Kleid der Entwürfe umgestalten muss, den Stil der Darstellung, sondern noch viel mehr den gesamten Gang der Erfindung, ja schon die Art und Weise, wie das Auge in die Natur schaut und sich Motive sucht. Derjenige, der sich ganz hineingelebt hat in das Material und die Technik und in dieser Verfassung vor die Natur hintritt, findet zu seinem freudigen Erstaunen, dass ihm die unendlich vielseitige eine Fülle von in seinem Sinn dankbaren Motiven und verwertbaren Ansichten darbietet. Er entdeckt, dass auch die Natur, von einem gewissen Standpunkt aus betrachtet, eine musivische Künstlerin ist und ihm so auf halbem Wege entgegenkommt.

Der Kunstglaser wird auf seinem Entdeckergang zunächst die einfachsten, elementarsten Mosaikmotive der Natur konstatieren: Da sind das Laubwerk der Bäume, die Blätter des Blumensterns, der Teppich des Mooses auf dem Waldesboden oder der Blumen im Garten, deren Gesamterscheinung in gleicher Weise zustande kommt, wie das musi-

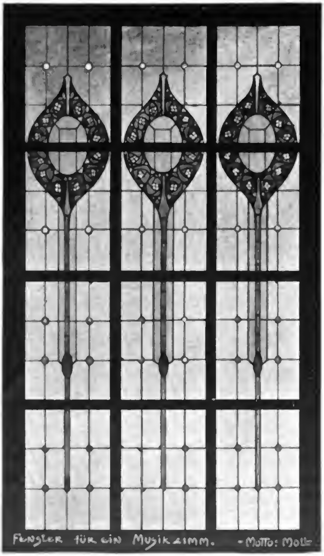




E. GRUNER—LEIPZIG. Lob. Erw. u. Mk. 20.

Die drei zusammengehörigen Sujets sind als Schmuck eines Musiksaales gedacht. Bei der Ausführung müsste Kathedralglas in hellen Farben verwendet werden.





WILH. BOLZ—STUTTGART. Lobende Erwähnung und Mark 20.

vische Fenster, durch das Nebeneinandertreten lebendiger Einzelheiten in einer Fläche, wo sich ihr Daseinskampf, ihr Kampf um den Platz an der Sonne abspielt. Ebenso sehen wir die Bäume zum Wald zusammentreten, und die Häuser zu Dorf und Stadt. Diese naheliegenden Motive kehren denn auch in unseren Kunstverglasungen häufig genug wieder. Aber nicht alle Teile der Landschaft geben sich so leicht zur Verwendung her. Und doch sind sie zur Ergänzung des Bildes nötig. Die Luft, vor allem der blaue Himmel, scheint in sich völlig ungegliedert. Sie in einem Stück, ohne jede Unterbrechung, darzustellen, das dürfte jedoch nur in den allerseltensten Fällen, und nur wenn das ganze Bild relativ klein, von Vorteil sein. Sonst half man sich ja oft mit dem beliebten Mittel, am Horizont die Sonne auf- oder untergehen und durch ihre traditionell stilisierten Strahlen das Firmament teilen zu lassen. Aber auch neue



PAUL KRIEG—MÜNCHEN. Lobende Erwähnung.

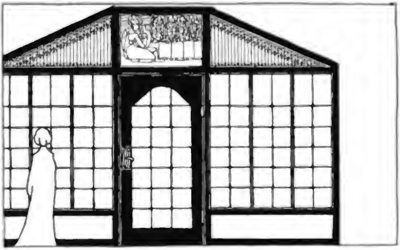
Lösungen wurden ab und zu versucht, so die Schichten der Atmosphäre zu benützen, die besonders morgens und abends auch durch verschiedene Farben sich trennen. Doch im allgemeinen zieht man es vor, möglichst wenig von dem blauen Himmel in den Rahmen zu bekommen, den Horizont möglichst hoch zu legen und die Figuren des Vordergrundes so gross anzunehmen und so weit in die Höhe zu führen, dass die Ferne fast verdeckt wird. Der Hintergrund dient nur mehr dazu, die Zwischenräume zwischen den Figuren und Bäumen des Vordergrundes zu füllen. — Etwas günstiger gestalten sich die Dinge, wenn die dargestellte Szene unter Wasser spielt, was unter den Teilnehmern des Wettbewerbs Wunderling gewählt hat. Hier steht das Gewoge des Wassers zur Verfügung und die langen Linien der Algen usw. Im gleichen Entwurf können wir noch eine interessante Einzelheit beobachten. Der Künstler zeigt das ganz ausgesprochene Bemühen, von allen Eckpunkten der Figuren aus den Anschluss an den Rahmen zu gewinnen, also gewissermaßen die Figur im Rahmen aufzuhängen. Man muss zugeben, dass er dieses Prinzip natürlich und ungezwungen auszuführen wusste. Eine ähnliche Funktion erfüllen auch die langen Federn des Wundervogels in dem Märchenbild von Carl Roesch. — Die menschliche Gestalt mit den Mitteln der Kunstverglasung auszudrücken, macht immer einige Schwierigkeiten. Sie ist eben durchaus plastisch geworden, und

ADOLF HOLUB WIEN.

LOBENDE ERWÄHNUNG. VERGLEICHE SKIZZE AUF SEITE 130.



das Musivische, das in ihrem Organismus ja auch vertreten ist, liegt durchaus nicht so klar zu Tage. Am ehesten ist es noch in der Muskulatur erkennbar, von der denn auch manche Kunstverglasungsentwürfe Gebrauch machen. Ganz erheblich vereinfacht sich die Aufgabe bei bekleideten Figuren. Phantasiekostüme kann der Maler, ganz seiner Phantasie entsprechend, nach den Erfordernissen der Technik ausgestalten. Hier verweisen wir auf die Entwürfe von Carl Roesch, Otto Obermeier, Paul Krieg und E. Gruner. Gust. Hense ist in dieser Freiheit bis zum Geometrischen, Starren gegangen; man kann aber nicht leugnen, dass diese fast byzantinischen Engel-Figuren doch vollkommen im Geiste des splitterigen Materials und der schnittigen Technik erdacht sind, wobei allerdings auch die steinbeladenen, buntkarrierten Kostüme und die vielfederigen Flügel schon an sich ausserordentlich günstige und wirksame Motive darstellen. D. R.



:TRENNUNGSWAND·VON·MUSIKZIMMER·UND·WINTERGARTEN:

ADOLF HOLUB—WIEN. Skizze zur vorigen Seite. Lobende Erwähnung.



OTTO OBERMEIER—ZÜRICH. Ein dritter Preis.



MARG. HAUSBERG—DACHAU. II. PREIS. »AM GARDASEE«. ENTWURF ZU EINER KUNST-VERGLASUNG.



MARIA ROHNE—WORPSWEDE. GEMÄLDE.

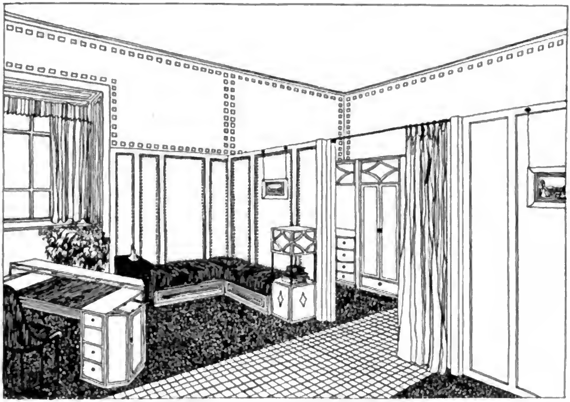


MARIA ROHNE—WORPSWEDE. GEMÄLDE.



MAISON DRÉCOLL—PARIS.

MODERNE GESELLSCHAFTS-TOILETTE
PHOTOGRAPHIE VON REUTLINGER—PARIS.

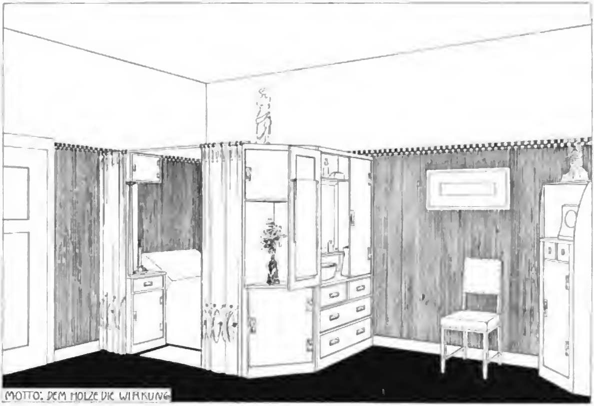


KARL BRÄUER—WIEN. Junggesellen-Zimmer. Lobende Erwähnung.

Redaktioneller Wettbewerb: Junggesellen-Zimmer.

Eingegangen waren zu diesem Preis-Ausschreiben insgesamt 58 komplette Projekte mit 185 Blatt. Am 5. Oktober traten die Preisrichter zusammen; anwesend waren die Herren: Professor Dr. Ernst Vetterlein, Hofrat Alexander Koch, Redakteur Fr. Stanger und Redakteur Anton Jaumann. Der erste Preis mit Mk. 80.— wurde der Arbeit mit dem Motto: »Dem Holze die Wirkung« von Herrn M. E. Beyrer—München zuerkannt. Den zweiten Preis mit Mk. 60.— erhielt die Arbeit mit Motto: »Daheim« von Adolf Otto Holub—Wien; der dritte Preis entfiel auf das Projekt mit Motto: »Hier ist es gut sein«, dessen Urheber der Verfasser des mit dem ersten Preise ausgezeichneten Entwurfes, Herr M. E. Beyrer—München, war. Ausserdem konnten noch die Arbeiten nachstehend genannter Autoren mit einer lobenden Erwähnung ausgezeichnet werden: Leopold Brichacek—Wien, Georg Koch—Offenbach, G. Strothmann—Berlin, August Dietterle—Kaiserslautern, Heinrich Ludwigs—Hagen i. W., Gustav Hense—Magdeburg, Karl Pfeiffer—Berlin, Mauritius Herrgesell—Wien, August Schiffer—Düsseldorf, Karl Bräuer—Wien.

Bei einem Preis-Ausschreiben ein gerechtes Urteil zu fällen, ist nur dann möglich, wenn die Preisrichter über allen etwa verblüffenden Ergebnissen die gestellte *Aufgabe* nicht vergessen. Gewünscht waren im vorliegenden Falle Entwürfe zu einem Zimmer für einen Junggesellen, das gleichzeitig Wohn- und Schlafzimmer in *einem* Raum sein soll. Vor allen Dingen war Einfachheit, Zweckmäßigkeit und Billigkeit der Ausführung zu erstreben, doch sollte der Raum nicht alles Anziehenden bar sein. Ganz besonders war darauf zu achten, dass der Schlafzimmer-Charakter nach Möglichkeit vermieden werde; dem Bette selbst,

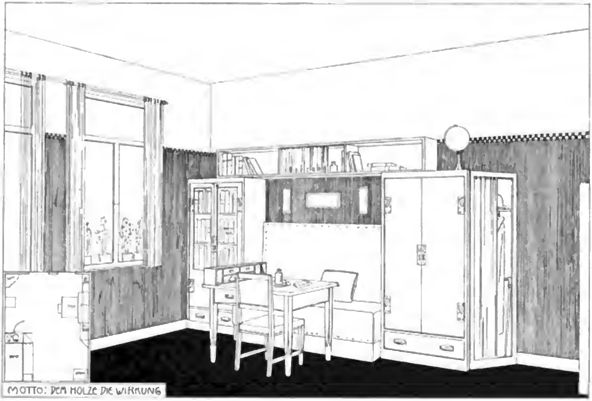


MICH. E. BEYRER—MÜNCHEN. Junggesellen-Zimmer. I. Preis.

sowie seiner günstigen Plazierung sollte aber dennoch die grösste Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Hieraus war klar zu ersehen, dass dieses Preis-Ausschreiben dazu dienen sollte, aus der Misere der »Möblierten Zimmer« einen Ausweg zu zeigen. Auf solche sind aber alle die angewiesen, welche eines *Familien*heims entbehrend, noch nicht in der Lage sind, sich einen eigenen Hausstand zu gründen, also z. B. Studenten, jüngere Kaufleute, Regierungs-Bauführer, Assistenten, Lehrer usw. Die meisten von ihnen sind noch nicht sesshaft und müssen mit Wohnungsänderungen infolge Reisen oder Versetzungen rechnen. Dieser Umstand beeinflusst nun stark die Formen, indem diese, ohne gebrechlich zu sein, eine gewisse Beweglichkeit zulassen müssen. Das Ideal der Junggesellen-Möbel ähnelt darum in vielen Punkten den »Verwandlungs-Möbeln«, welche möglichst viele Zusammenstellungen von Einzelmöbeln zu interessanten Gruppen ermöglichen sollen. Von vornherein wurden deshalb *die* Entwürfe als minder wertvoll bezüglich der Erfüllung der gestellten Aufgabe betrachtet, welche sich an eine bestimmte, nicht wandelbare *Raum*form banden, und, wenn auch *hineingestellt*, so doch mehr oder weniger *eingebaut* erschienen. Solche Entwürfe glichen oft mehr Fremdenzimmern oder Zimmern der Söhne in einem vornehmen Herrschaftshause. Besonders charakteristisch sind in dieser Beziehung die Entwürfe von Georg Koch—Offenbach, G. Strothmann—Berlin und Karl Pfeiffer—Berlin, die trotz hoher Schönheiten im Detail und reizvollster Gesamtanordnung gegenüber viel anspruchsloseren und darum diesmal besseren Entwürfen znrücktreten mussten.

Besonders zweckmäßig und ansprechend hat nach Ansicht der Preisrichter M. E. Beyrer—München die Aufgabe gelöst. Er hat eine Anzahl einfachster Kastenmöbel vorgesehen, hat es aber dabei verstanden, durch teils geschlossene, teils offene Fächer das nötige Relief zu erzielen, so dass die Möbel trotz

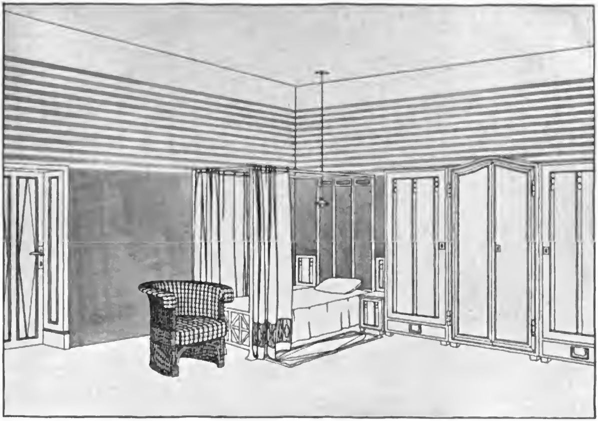


MICH. E. BEYRER—MÜNCHEN. Junggesellen-Zimmer. Zweite Ansicht.

ihrer Geschlossenheit keinen plumpen Eindruck erwecken. In den Flächen denkt er »dem Holze die Wirkung« zu erhalten. Die Beschläge, ohne Prunk und doch reizvoll gestaltet, sitzen fest und bestimmt auf den Flächen. Sehr geschickt sind die Möbel in zwei Gruppen zusammengestellt; die eine umschliesst das Bett, ohne es zu verbergen, die andere ein Sopha, welches ausserordentlich traulich und einladend zwischen zwei Schränke gestellt ist. Nichts erscheint hier entbehrlich, nichts wird vermisst. Die Formen sind derb, sodass bei einem Umzug wenig zu befürchten ist. Der Verfasser ist ein geschickter Praktikus, der es versteht, den Bedürfnissen auch einer *einfachen* Lebensführung mit Natürlichkeit und Gefälligkeit eine passende, charakteristische Form zu finden. Das verdient besonders hervorgehoben zu werden, da man noch häufig der Meinung begegnet, dass die moderne Kunst nur etwas für *reiche* Leute sei.

Der mit dem zweiten Preise ausgezeichnete Entwurf des Wiener Adolf Otto Holub ist nach ähnlichen Grundsätzen aufgebaut wie der von Beyrer, nur dass die Möbel hier einen, man kann wohl sagen: vornehmeren Anstrich tragen. Auch sie sind nicht an den Raum gebunden und lassen sich in mannigfachen Zusammenstellungen verwenden.

Bezüglich der anderen Arbeiten, denen das Preisgericht eine lobende Erwähnung zuerkannt hat, mögen vor allem die Abbildungen sprechen. Es ist in jedem etwas enthalten, was eine Anregung, sei es für die Form oder für die Aufstellung, zu geben vermag. Bisweilen sind allerdings Anlehnungen an grössere Meister nicht zu verkennen. Wenn sie aber geschickt durchgeführt sind und sich mit Eigenem paaren, so sind auch solche Anklänge nicht zu verdammen. Arbeiten wir doch schliesslich alle nach dem einen grossen Ziele, unserem Leben, uns selbst und unserer Umgebung, Seele und Inhalt zu geben. Nach diesem Ziele führen viele Wege. Möge auch der vorliegende Wettbewerb vielen ein Wegweiser werden. — PROF. DR. VETTERLEIN.



ADOLF OTTO HOLUB — WIEN. Junggesellen-Zimmer. II. Preis.

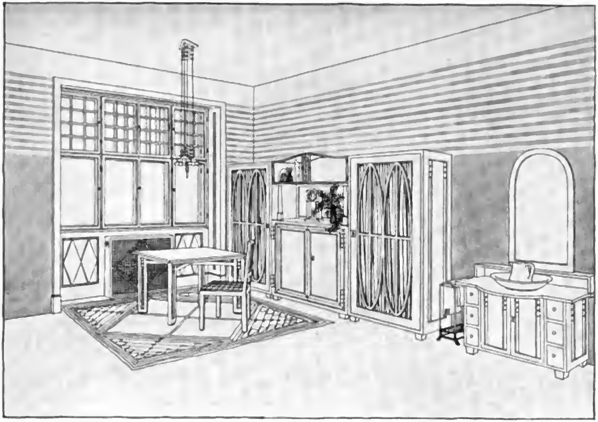
Unterrichtsmethoden im Entwerfen von Ornamenten.

Nur auf wenigen Gebieten herrscht eine solche Verworrenheit der Anschauungen, wie auf dem Gebiete des Unterrichtes im Entwerfen von Ornamenten.

Sucht man sich als Lehrer Klarheit darüber zu verschaffen, welche Wege man beim Entwerfen von Ornamenten einschlagen könnte, so dürften sich hauptsächlich folgende ergeben: Man könnte einige Jahre lang kunstgewerbliche Gegenstände nach Abbildungen oder dem Originale kopieren lassen und den Schüler dann nach und nach daran gewöhnen, unter Verwertung der kennengelernten Formen neue zu erfinden. Die Hauptfehler dieser sogen. Kopiermethode sind: Der Schüler arbeitet, so lange er noch kopiert, mit nur geringem Verständnis, er bekommt keinen Überblick über die ornamentalen Grund-Prinzipien, der Sprung vom Kopieren zum selbständigen Entwerfen ist zu unvermittelt, der Schüler bleibt an traditionellen Formen hängen, und der Lehrer kommt leicht in Versuchung, allzuviel zu helfen. Das jahrelange rezeptive, verständnislose Arbeiten hat überdies ein schnelles Abnehmen des Interesses am Unterrichte zur Folge.

Eine zweite Methode ist der Kopiermethode verwandt, sie setzt aber gleich in der Werkstatt ein und entspricht dem Lehrgange, den der Handwerker in praxi durchmacht. Der Lehrling hat zuerst sehr wenig, dann aber immer mehr und mehr bei der Herstellung der bestellten Arbeiten zu helfen, bis er sich zum selbständigen Meister durcharbeitet. Diese neuerdings beliebt gewordene Methode ist einseitig. Der Schüler bewegt sich in einem beschränkten Gebiete von Formen, die nur auf das in der Werkstatt bearbeitete Material, z. B. Holz oder Schmiedeeisen, passen. Niemals gelangt er allein durch diese Methode zu einem freien Überblick über das Gesamtgebiet der Ornamentik. Ist der Meister nicht geradezu ein Ideal von Lehrer, so bleiben dem Schüler viele wertvolle theoretische Lehren von allgemeingültiger Bedeutung vorenthalten.

Eine dritte Methode gibt dem Schüler ein natürliches Vorbild, Pflanze, Tier, Mineral usw. lässt es getreu unter Betonung des organischen Aufbaues und des ornamental Wirkungsvollen zeichnen oder malen und leitet dazu an, das dargestellte Gebilde ornamental zu verwerten, d. h. mit Rücksicht auf einen besonderen Zweck in gegebenem Material zu stilisieren. Diese Methode wird heute verhimmelt und ist doch die allereinseitigste, weil sie nur zum Erfinden von naturalistischen Ornamenten führt und jene Gebilde unberücksichtigt lässt, die auf der Kombination von mathematischen Formenelementen beruhen. Es ist überdies ein Fehler, das Stilisieren von Naturformen, d. h. von sehr zusammengesetzten Gebilden, zu verlangen, bevor der Schüler allgemeine Kenntnisse über Massenverteilung, Proportion, Rhythmus, Symmetrie, Kontrast und die übrigen Mittel zur Erzielung ornamentaler Wirkungen erlangt, bevor er gelernt hat, diese Mittel auf die einfachsten, nämlich die mathematischen, Formenelemente anzuwenden. Da vom Schüler gleich im Anfange mehr verlangt wird, als er zu leisten vermag, so verführt auch diese Methode den Lehrer dazu, die Arbeit des Schülers allzusehr zu beeinflussen. Je hervor-

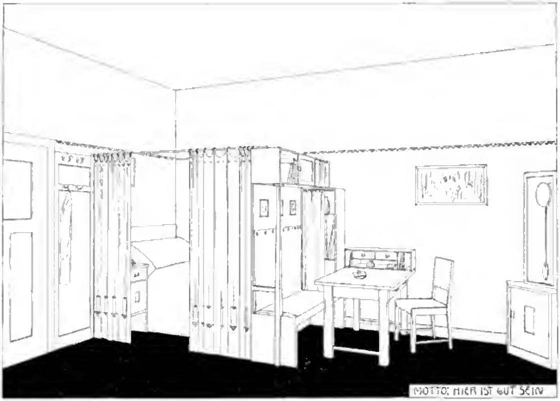


ADOLF OTTO HOLUB—WIEN. Junggesellen-Zimmer. Zweite Ansicht.

ragender der Lehrer als Künstler ist, je impulsiver er zu arbeiten pflegt, um so ungeduldiger wird er beim Unterrichte sein, um so mehr wird er eigenhändig mitwirken. Da die Tätigkeit des Schülers sich alsdann auf das Fertigmachen und Wiederholen der vom Lehrer skizzierten Teile beschränkt, so läuft auch diese Methode meist auf eine Kopiermethode hinaus. Sie unterscheidet sich dann von der früheren nur dadurch, dass nicht traditionelle Formen, sondern die des Lehrers kopiert werden. Der Vorzug der Methode liegt in der Erweckung eines feinen Sinnes für das Organische in der Natur und für subtile Farbenwirkungen, doch kann dieser Sinn auch bei Anwendung anderer Methoden ausgebildet werden, wenn man nebenher Naturstudien betreiben lässt.

Eine vierte Methode zeigt an Beispielen, mit welchen Mitteln zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern ornamentale Wirkungen erzielt wurden. Sie geht historisch und vergleichend vor, zergliedert, untersucht die gegenseitigen Beziehungen der Teile zu einander, entwickelt so die wichtigsten Prinzipien des Ornamentes und stellt im Anschluss an jeden Abschnitt solcher Erörterungen bestimmte Aufgaben. Indem die Methode die verschiedenen „Möglichkeiten" ornamentaler Entwicklung aufdeckt und dazu anreizt, dieselben auf andere Verhältnisse anzuwenden, macht sie erfinderisch. Leider aber ist es fast unmöglich, die Aufgaben gleichzeitig historisch und nach Schwierigkeit geordnet vorzuführen, und ausserdem scheitert die Methode an dem Mangel geeigneter Lehrkräfte, da sie voraussetzt, dass der Lehrer eine wissenschaftliche, künstlerische und gewerbliche Vorbildung besitzt, die unsere heutigen Schulen nicht vermitteln.

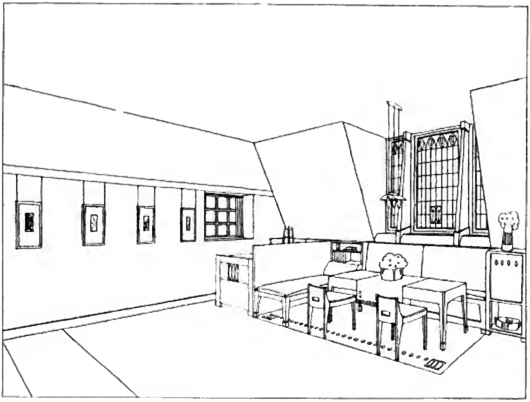
Eine fünfte Methode endlich führt die „Entwicklungsmöglichkeiten" des Ornamentes nach Schwierigkeit und Verwandtschaft geordnet vor, ohne sich um ihre historische Abstammung zu kümmern. Die Methode stellt nicht erst Untersuchungen an, sondern baut sofort auf, indem sie zeigt, wie die Hauptmöglichkeiten abgewandelt werden können. Alle Aufgaben werden zuerst nur auf dem Papiere ohne Rücksicht auf ein gegebenes Material gelöst, und der Schüler wird anfangs nur mit den einfachsten mathematischen Formenelementen beschäftigt, mit dem Aneinanderreihen und Gruppieren von Kreisflächen, Quadraten, Dreiecken usw. Erst wenn er viele Anordnungen, Umordnungen, Verwandlungen, Einschaltungen, Ausschaltungen kennen gelernt hat, lässt man ihn bestimmte Dinge mit Rücksicht auf Zweck, Material, Grösse, Kosten usw. künstlerisch ausgestalten und natürliche Motive stilisieren. Die Methode ermöglicht ein Fortschreiten vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Leichten zum Schweren und übt, da von Anfang an jede Arbeit des Schülers dessen eigene Erfindung ist, in hohem Grade die Phantasie. Schaltet man das Vorführen von Beispielen der verschiedensten Stilperioden ein, so lernt der Schüler nebenbei die Stile von einander unterscheiden, was doch auch zur Fachbildung des Künstlers gehört. Je vielseitiger diese praktischen Beispiele sind, die nur als Belege für die Brauchbarkeit der „Möglichkeiten", nicht etwa zum Kopieren dienen, um so weniger wird der Schüler sich an traditionelle Formen klammern. Die Methode gestattet endlich eine Arbeitsteilung der Lehrkräfte. Ein Lehrer kann die Einführung in die abstrakten Vorübungen,



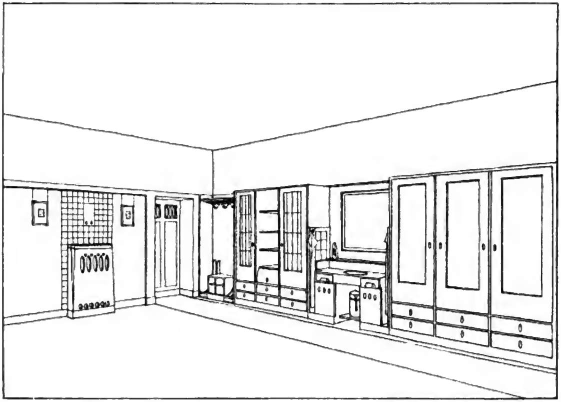
MICH. E. BEYRER—MÜNCHEN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. III. PREIS.



MICH. E. BEYRER—MÜNCHEN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. ZWEITE ANSICHT.

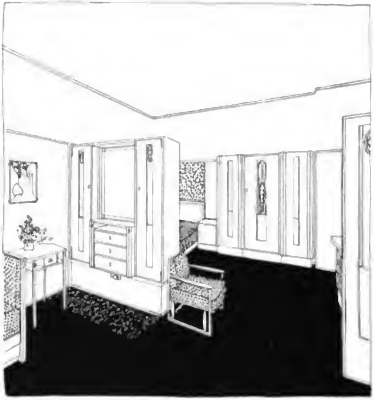


GUSTAV HENSE—MAGDEBURG. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.

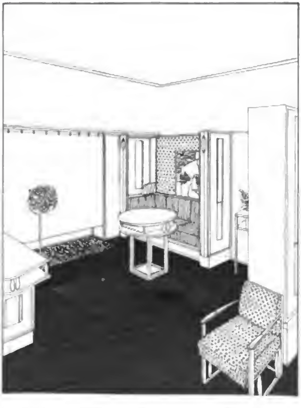


GUSTAV HENSE—MAGDEBURG. JUNGGESELLEN-ZIMMER. ZWEITE ANSICHT.

zahlreiche andere können die Fortbildung des Schülers in besonderen Lehrwerkstätten übernehmen. — Unsere Zeit der Gefühlsschwärmerei ist einer solchen Methode, wie überhaupt jedem methodischen Vorgehen, abhold. Um so mehr muss man sich über das Erscheinen eines sehr umfangreichen Werkes wundern, das eine solche Methode, aber nur den ersten, abstrakt mathematischen Teil, bearbeitet: Eugène Grasset, Méthode de composition ornementale, Librairie centrale des beaux-arts, Paris (frs. 60.—). — Grasset vermeidet jede Bezugnahme auf das historische Ornament und bringt in den Tausenden von Textfiguren keine fertigen Ornamente, sondern nur Schemata für die Hauptmöglichkeiten ornamentaler Entwickelung. Durch das Sich-Beschränken auf die Andeutung ganz allgemeingültiger Grundwahrheiten ohne Rücksicht darauf, ob die Resultate ohne weiteres verwertbar sind, tritt das Werk zur lebendigen Kunst ungefähr in dasselbe Verhältnis, wie die reine Mathematik zur angewandten. Wer als Lehrer von dem Werke Gebrauch machen möchte, muss daher genau so wie einer, der den Inhalt eines abstrakt wissenschaftlichen Lehrbuches einem Schüler mundgerecht machen will,

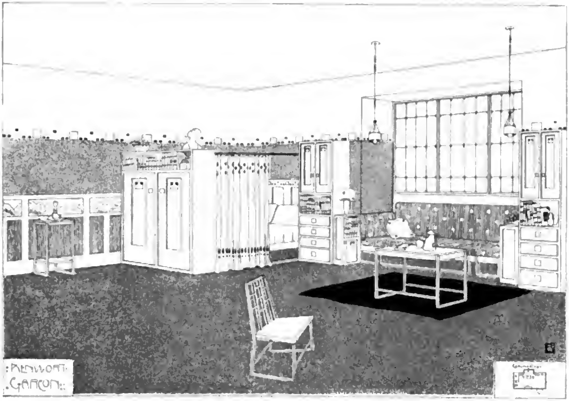


AUGUST DIETTERLE—MÜNCHEN. Junggesellen-Zimmer.

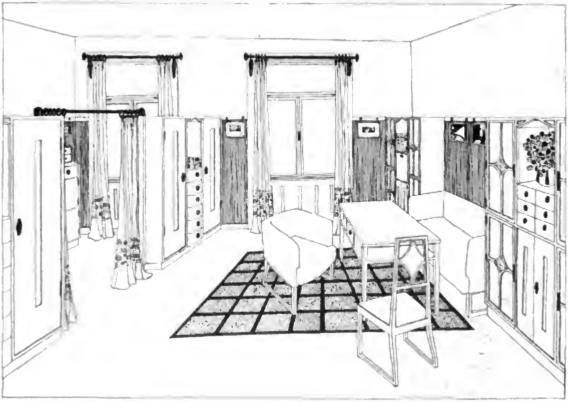


A. DIETTERLE—MÜNCHEN. Junggesellen-Zimmer. Lob. Erw.

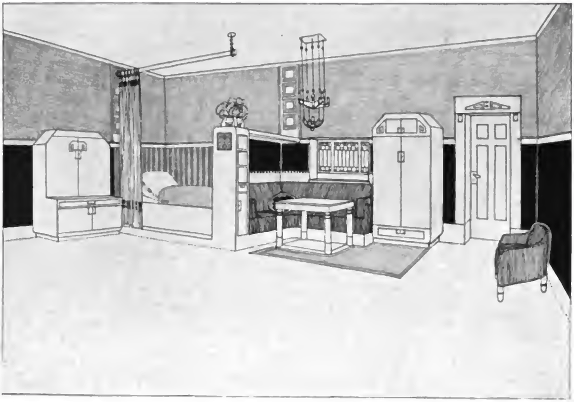
den geistigen Inhalt des Ganzen erst neu verarbeiten. Wie ein einziger allgemeingefasster Lehrsatz der Mathematik dem Wissenden oft zwanzig und mehr Spezialfälle ersetzt, die der Unwissende sich erst mühsam aus der Praxis zusammen sucht und dann immer noch nicht klar überblickt, so löst eine einzige Andeutung Grassets über irgend eine ornamentale Möglichkeit bei demjenigen, der sie richtig verstanden hat, zahllose neue Vorstellungen aus, die sich leicht zu neuen Kunstwerken verdichten. Ich glaube daher mit dem Verfasser gern, dass ein mit Phantasie Begabter, der sich nicht sklavisch an die Figuren, sondern nur an den geistigen Inhalt des Werkes hält und geduldig genug ist, die angedeuteten Aufgaben nicht bloss in Gedanken, sondern wirklich zeichnerisch durchzuarbeiten, es mit Notwendigkeit zu einem Künstler bringen muss. Grasset überlässt nichts dem Zufall, sondern wendet sich überall an den Verstand des Schülers, und deshalb wird die Methode voraussichtlich glattweg von allen abgelehnt werden, die künstlerische Erzeugnisse nicht auf den mit Empfindung gepaarten gesunden Menschenverstand, sondern auf die Einwirkung einer überirdischen Inspiration zurückführen. Trotzdem glaube ich, dass es sich bei dem Grassetschen Werke um einen bedeutungsvollen Beitrag zur Klärung der Frage handelt; „Wie soll man beim Unterrichte im Entwerfen von Ornamenten vorgehen?“ Unsere Kunstschulen werden nicht umhin können, sich mit der Methode Grasset auseinanderzusetzen, umsomehr, als sich gerade die allerneuesten Ornamente mit ihren einfachen, mathematischen Elementen durchweg dem Werke als Musterbeispiele einreihen liessen. Otto Scheffers – Dessau.



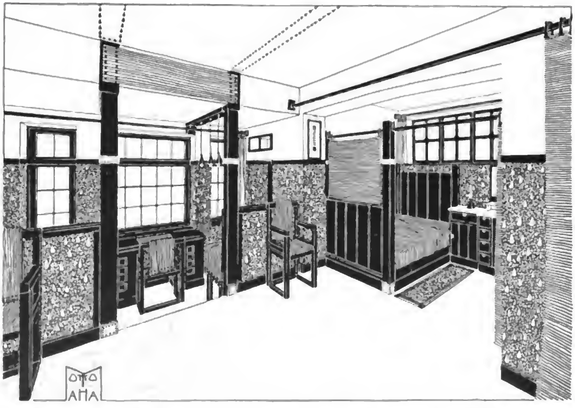
LEOPOLD BRICHACEK—WIEN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.



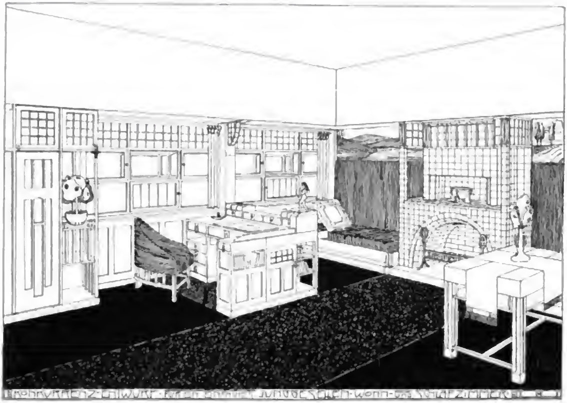
MAURITIUS HERRGESELL—WIEN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.



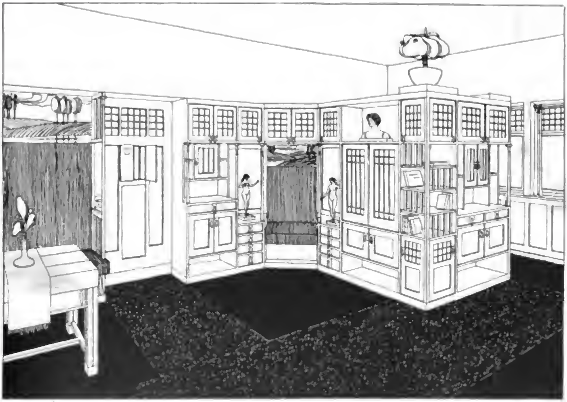
AUGUST SCHIFFER—DÜSSELDORF. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.



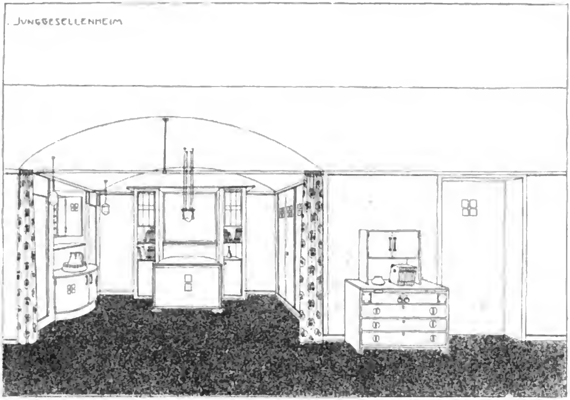
HEINRICH LUDWIGS HAGEN I. W. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.



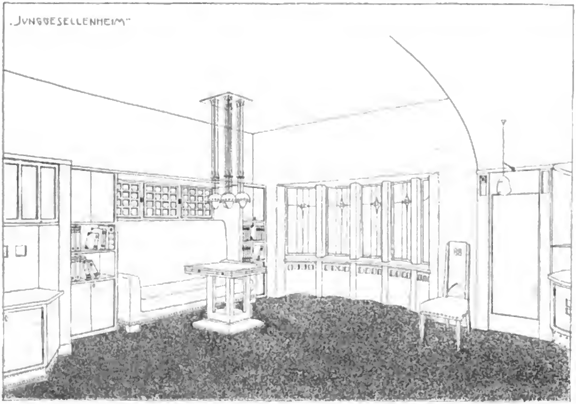
G. STROTHMANN — BERLIN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.



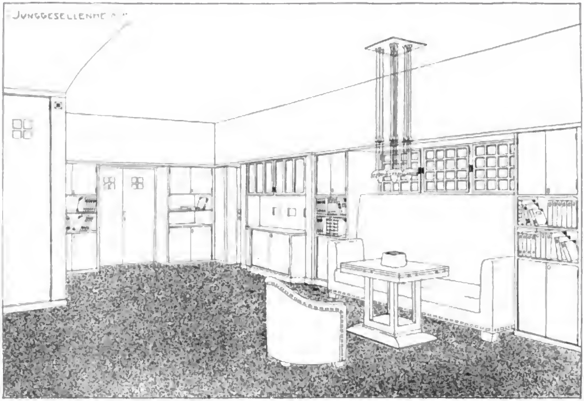
G. STROTHMANN — BERLIN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. ZWEITE ANSICHT.



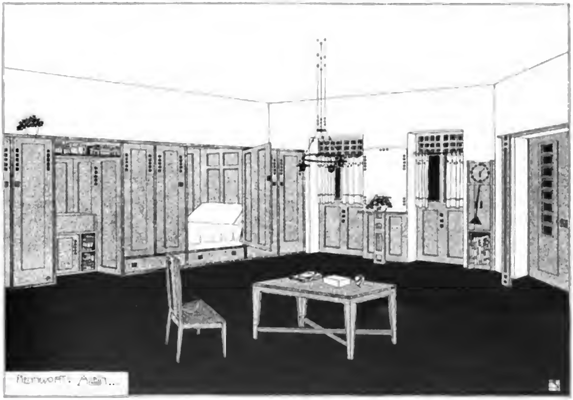
KARL PFEIFFER—BERLIN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.



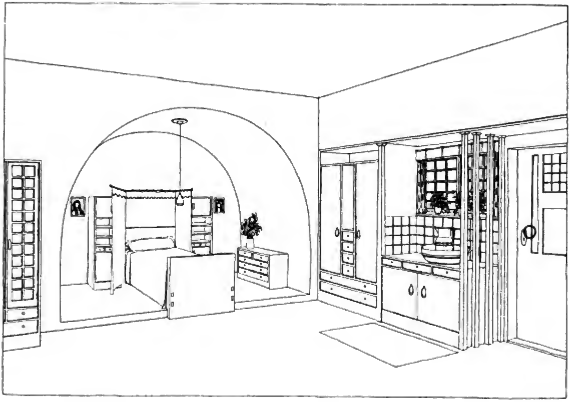
KARL PFEIFFER—BERLIN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. ZWEITE ANSICHT.

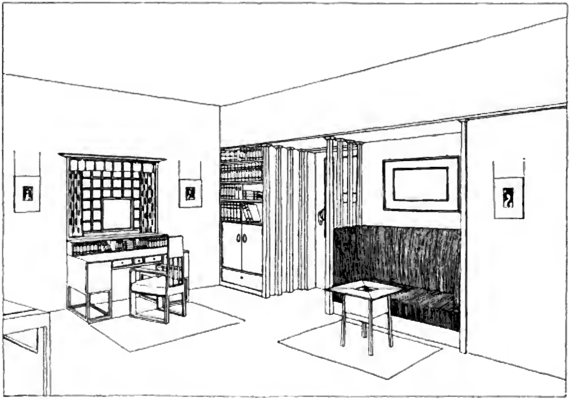


KARL PFEIFFER—BERLIN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. DRITTE ANSICHT.



LEOPOLD BRICHACEK—WIEN. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.





GEORG KOCH—OFFENBACH. JUNGGESELLEN-ZIMMER. LOBENDE ERWÄHNUNG.

WIENER WERKSTÄTTE · NEUSTIFTGASSE

JOSEF HOFFMANN U KOLOMOSER

Zu den Abbildungen der neuesten Erzeugnisse der »Wiener Werkstätte« bedarf es wohl diesmal, nachdem in der »Deutschen Kunst und Dekoration« schon zwei grössere Serien von Arbeiten veröffentlicht worden sind, keiner ausführlicheren Begleitworte. Wir dürfen uns darauf beschränken auf diese beiden Publikationen, im Oktober- und Juni-Hefte des vorigen Jahrganges, zu verweisen und hier nur nochmals die Prinzipien der »W. W.« zu wiederholen. Die Arbeit der menschlichen Hand, die in den meisten Betrieben fast ganz durch die Maschine zurückgedrängt worden ist, wird in der Werkstätte wieder gepflegt. In dem Hauptgrundsatz: »Lieber zehn Tage an einem Stück arbeiten, als zehn Stück an



Wohnung Dr. St. Berlin Speise-Zimmer.

einem Tage« findet der Geist Ruskins und Morris seinen vollen Ausdruck. Die wirtschaftlichen Schwächen der angestellten Arbeiter werden nicht ausgenutzt, es wird vielmehr Wert darauf gelegt, den Stamm tüchtiger Kunsthandwerker innigst mit dem Hause zu verbinden und jedem Einzelnen Liebe zu seiner Tätigkeit, Achtung vor seinen Mitarbeitern und den von ihm und andern geschaffenen Werken einzuflössen. Um dieses zu erreichen, wurden unter anderm die Bestimmungen getroffen, dass jeder Gegenstand, der in der »Wiener Werkstätte« entstanden, mit dem Monogramm des Künstlers, von dem der Entwurf stammt, und mit dem Monogramm des Handwerkers, der das Werk ausgeführt hat, versehen werden muss. Hierdurch partizipiert der Handwerker am Lobe, das später Kenner dem



Wohnung Dr. St. Berlin Herren-Zimmer.

Gegenstande zollen werden, und es liegt in seinem Interesse sein ganzes Können einzusetzen um dem Werke, das doch auch *seinen* Namen trägt, Tadel zu ersparen.

Unvorhergesehene Seitensprünge haben die beiden Künstler seit der letzten Veröffentlichung nicht gemacht. Wer mehr auf Überraschungen als auf gediegene Lösungen der jeweiligen Aufgabe sieht, wird vielleicht behaupten, alles sei beim Alten geblieben. Und doch sind die Arbeiten reifer geworden, man beachte nur die köstlichen Lederarbeiten und Bucheinbände, und vor allem die Schmucksachen. Nicht mit dem Werte des Materials wird hierbei aufgespielt; die köstlichsten Werke sind oft aus *Halb*-Edelmetall und *Halb*-Edelsteinen; aber das Material ist in seiner ganzen Mannigfaltigkeit und Schönheit verwendet. D. R.



Wohnung Dr. St. Berlin

Herren-Zimmer.



Wohnung Dr. St. Berlin Schreibtisch Rückseite.

DAS NATIONALE ELEMENT IN DER KUNST.

Vor vier oder fünf Jahren tauchte an der Literaturbörse das Schlagwort »Heimatkunst« auf. Wieder einmal — zum wievielten Male seit Moscherosch und Opitz? — entdeckten Deutsche, dass die deutsche Dichtung tief in einer gesinnungslosen Ausländerei stecke, und hielten ihrem Volke derbe Predigten über seine nationale Eigenart, in denen vierschrötige Wortklötze, wie »bodenständig«, »erdschollig«, »wurzelecht«, »bodenschwanger« und die lieblichen Komposita »Erd-, Heimat-, Schollen- und Boden-Geruch« zu Dutzenden daherpolterten. Die Dichtung habe die Berührung mit der Erde verloren, sprachen sie. Auf den Trottoirs der grossen Städte, voran im internationalen Sündenbabel Berlin, sei sie verkümmert und verdorrt. Zur Scholle müsse sie zurückkehren, ihre nationale Eigenart wieder entdecken und ihr eine bewusste Pflege angedeihen lassen. Und so geschah's. Mit der Heugabel über der Schulter und einem pfiffigen Lächeln im Gesicht hielt der »schwerschollige« Bauer seinen Einzug in die Literatur, und mit ihm kam der Spiessbürger der deutschen Kleinstadt einhergeschritten. Die deutsche Muse ging in Schlafrock und Pantoffeln, und auf dem deutschen Parnass roch es so ländlich, dass empfindliche Nasen in der steten Gefahr des Heuschnupfens schwebten. Das ideale Deutschland, das diese Heimatdichter aufbauten, war ein gemütlicher, harmloser Agrarstaat, seine Hauptstadt hiess nicht Berlin, sondern etwa Krähwinkel oder Schilda, und in manchen Köpfen mag sich damals der biedere Hubersepp als vollkommenerer Typus des Deutschtums gemalt haben wie sämtliche Vertreter der deutschen Grossindustrie.

Wie es zu gehen pflegt: die Kunst folgte der Literatur in die Sommerfrische nach. Und während in der Literatur das Schlagwort von der Heimatkunst schon deutliche Anzeichen von Altersschwäche



Wohnung Dr. St. Berlin Schreibtisch.

verrät, dauern in der bildenden Kunst die heimat-künstlerischen Tendenzen noch munter fort. In die Debatten der Kunstgelehrten — Beispiele haben uns erst die letzten Wochen wieder geliefert — mischen sich Elemente des Patriotismus manchmal recht aufdringlich hinein. Vom nationalen Standpunkte aus wird besonders in Süddeutschland der Kampf gegen den »internationalen Impressionismus« geführt — als ob eine psychologisch wohlbegründete Ästhetik hierzu nicht hinreichend Waffen zu liefern vermöchte! Bei der Lektüre mancher neueren Kritiken französischer Kunstwerke fühlt man sich an das entrüstungsgeschwellte Turnerpathos des Schenkendorf, Arndt und Jahn erinnert, für die Paris die »alte Babel« und alles Ausländische welschen Trug und Tand bedeutete. Und auch die Künstler stehen zu einem gewissen Teile unter der Herrschaft dieser neuen nationalistischen Phrase. Unter der Suggestion der Mode entdecken sie ihr deutsches Herz. Und gar manche glauben das innerste Wesen des Deutschtums darzulegen, indem sie in ängstlicher, biederer Manier hochgiebelige altertümliche Städtebilder hinstellen und sich in frommen, kindlichen Schilderungen enger Verhältnisse ergehen, in denen das deutsche Gemüt über den »schnöden Lustgesang« romanischen Farbenreizes triumphiert.

Welcher Begriff von Deutschtum liegt hier zu Grunde? Das scheint mir die nächste, brennendste Frage zu sein, die sich hier erhebt. Die Antwort dieser Patrioten lautet: »Je beschränkter der dargestellte Stoff, je kindlicher und primitiver die Mache, desto deutscher ist das Werk. Derbes, undifferenziertes Sehen, unmodernes, plattes Empfinden, nüchterne, phantasielose Zeichnung, unkultivierte Farbe — das ist deutsch. Deutsch ist ist alles Unentwickelte, Bäurische, Ländliche, Geistlose und Schwerfällige. Deutsch sind alle Arten überwundener Geistesknechtschaft, unter anderem auch jene untragische Frömmigkeit, die nur durch



Wohnung
Dr. St.
in Berlin
Gastzimmer
Kleider-
kasten.



Wohnung
Dr. St.
in Berlin
Gastzimmer
Waschtisch.



Wohnung Dr. St. Berlin
Wohnzimmer Bücher- und Sammelkasten.

eine intellektuelle Verkrüppelung zustande kommt. Deutsch ist alle Spiessbürgerei, alles Philistertum, alle Stagnation, alle nichtswürdige Behaglichkeit.« So ähnlich lautet die Antwort der Kunstpatrioten, die sich deutlich genug aus allem, was sie schaffen und preisen, heraushören lässt.

Wie konnte in einem Lande, das seine gewaltige äussere Stellung einer höchst »undeutschen« realistischen Politik verdankt (siehe Preussens mutige Durchbrechung des Rechtsprinzipes gegenüber der »Bundesexekution« vom Jahre 1866), in einem Lande, dessen Handel und Industrie sich die Welt erobert haben, in dem einem überfreien Geiste wie Nietzsche die höchste Wirksamkeit beschieden war — wie konnte in einem solchen Lande ein derartiger Begriff vom Nationalcharakter aufkommen? Schon Goethe hat



Wohnung Dr. St. Berlin Wohnzimmer

dem maßlosen Dürerkultus seiner Zeit gegenüber darauf hingewiesen, dass das, was man an den alten deutschen Meistern schätzt, das Ängstliche, Biedere, Steif-Wackere, keine spezifisch deutsche Eigenschaft ist, sondern der *Jugend* aller Völker und Zeiten angehört. Eine Behauptung, die von den italienischen und französischen Primitiven aufs Klarste bestätigt wird. Muss man den engherzigen Kunstpatrioten noch eigens nachweisen, dass sich seit jener Zeit auch der deutsche Geist entwickelt hat? Dass es eine frivole Fälschung ist, ihn heute noch mit dem Geiste des Mittelalters zu identifizieren? Die oben charakterisierte Deutschtümelei widerspricht dem wahren Wesen des Deutschtums schnurstracks und in allen Beziehungen. Die berufenen Repräsentanten des Deutschtums sind stets auch die kühnsten, freiesten und »modernsten« Geister gewesen. Die welthistorische germanische Tat, die Reformation, weicht in allen Zügen von jener Karikatur eines eng-



Wohnung Dr. St. Berlin Damen-Schreibtisch und Mappen-schrank.

herzigen, »gemütvollen«, frommen und spiessbürgerlichen Deutschtums ab. Die Tat der deutschen Philosophie, der Kantsche Idealismus, grenzt geradezu an Vermessenheit, und der einflussreichste deutsche Denker der Gegenwart, Nietzsche, weist die höchste, »undeutscheste« Differenzierung des Geistes auf. Wo ist im Denken, im politischen und materiellen Leben der Deutschen, in ihrer Dichtung, soweit sie von den Klassikern vertreten wird, jener tolpatschige, linkische Träumer anzutreffen, der im grossgeblümten Schlafrock durch den Mondschein wandelt und irgend einer blauen Blume zu Liebe sein Haus und sein Geschäft vernachlässigt? Wie steht all jenes Bäurische, Krähwinkelige und Naive dem Deutschen zu Gesicht, dessen Schiffe den Ozean am schnellsten durchqueren, der die besten Geschützrohre giesst, der in Goethe das Ideal des europäischen Vollmenschen verwirklichte, der im Kriege zwei und eine halbe Million ausgebildeter Soldaten ins Feld stellt, welche der Schrecken Europas sind? Hat uns Paris seine Tore geöffnet, weil wir gemütvolle Naturburschen waren und süsse Schalmeienlieder bliesen?

Ich möchte doch jenen Kunstpatrioten, die heute noch an dem gefälschten Deutschen-Ideal der Romantik laborieren, empfehlen, sich einmal anzusehen, wie sich der Deutsche z. B. in der russischen Literatur malt. Gogol, Tolstoi, Turgenjeff, Danilewski — keiner von ihnen weiss mit dem Phantasiegebilde des »gemütvollen«, biederen und ungeschlachten Deutschen etwas anzufangen. Bei ihnen erscheint der Deutsche als nüchterner, klarblickender Machiavellist, als Mensch mit einem eminenten Blick für das Tatsächliche, als genialer Organisator und rücksichtsloser Geschäftsmann, zuweilen sogar als Ausbeuter, der ganz ähnlich



Wohnung Dr. St. Berlin
Damen-Schreibtisch und Mappenschrank. Rückansicht.

verleumdet wird wie der Jude von den Antisemiten. Gewiss ist auch dieses Urteil parteilich und übertrieben, aber immerhin enthält es mehr Wahrheit als das Idol, dem unsere Kunstpatrioten opfern.

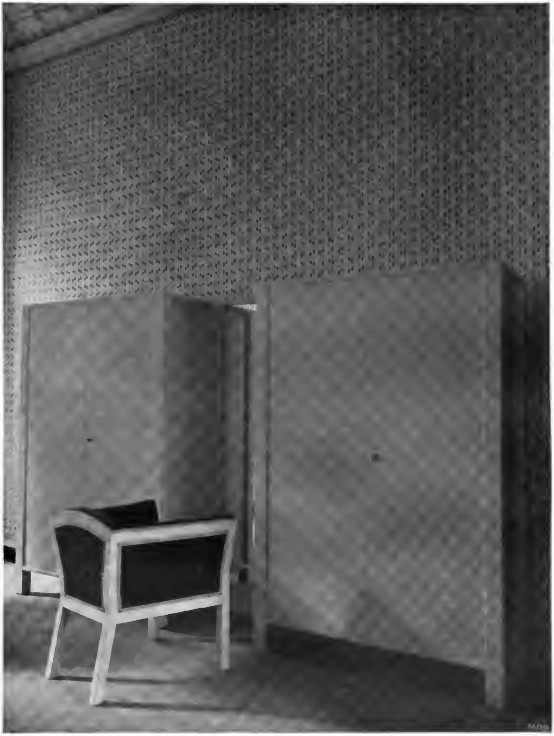
Wenn ich den Deutschen im Reigen der Völkercharaktere sehe, was ist es, das er in Wahrheit als sein Reservatum beanspruchen könnte? Das »Gemüt« wohl kaum, denn in der Abgründigkeit der seelischen Vorgänge übertrifft ihn bei weitem der Slawe. An Esprit, an gesellschaftlicher Kultur, an Temperament, an Sinn für die Oberfläche mag ihn der Franzose übertreffen; an sinnlicher Frische, an Stilgefühl, an allem, was Form und Geberde ist, vielleicht der Italiener, wenn man diesem seine grosse künstlerische Vergangenheit zurechnet. Dem Deutschen aber bleibt der lebhafte Sinn für alles Wirkliche, Tatsächliche und Stichhaltige in der äusseren und inneren Welt, *der Sinn für die Realität* in geistigen und materiellen Dingen, der Luther, Kant, Goethe, Schiller, Nietzsche ebensogut erklärt wie das Wachstum Preussens, den ganzen Bismarck, die Vorzüglichkeit der Kruppschen Geschütze, das moderne deutsche Kunstgewerbe und noch einiges mehr. Mit diesem Sinne für die Realität wird der Deutsche der eigentliche *Mensch der Tat*, des Fortschreitens und der echten Entwicklung. »Deutsch sein heisst arbeiten«, schrieb Adolf Wagner. Es heisst aber nicht träumen und vor dem Leben, vor der Zeit die Flucht ergreifen.

Ich behaupte also erstens, dass jenen nationalistischen Tendenzen der heutigen deutschen Kunst und Kunstkritik ein vollkommen falscher Begriff von »Deutschtum« zu Grunde liegt.

Ich behaupte zweitens, dass es überflüssig und sogar gefährlich ist, das nationale Element in der Kunst lebhaft zu

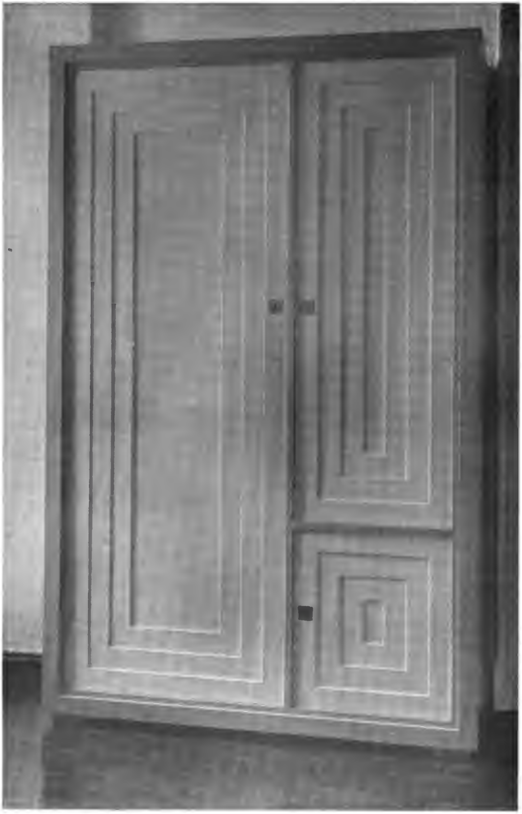
Wohnung Dr. St. Berlin
Toilette-Zimmer.





Wohnung Dr. St. Berlin
Toilette-Zimmer.

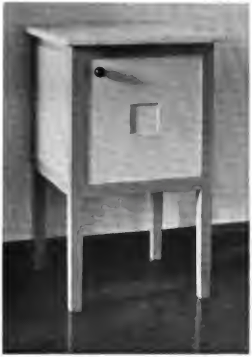
Wohnung Dr. St. Berlin
Diener-zimmer-Kleider-schrank.





Wohnung Dr. St. Berlin

Diener-zimmer-Waschtisch.

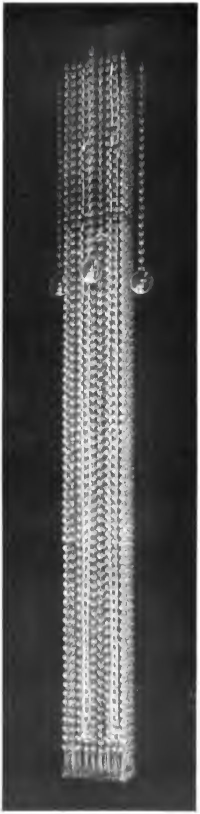




Wohnung Dr. St. Berlin

Nachtkasten. Kohlenkiste.

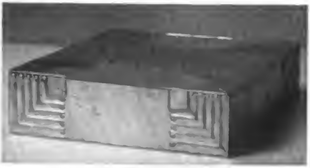
Beleuchtungskörper.

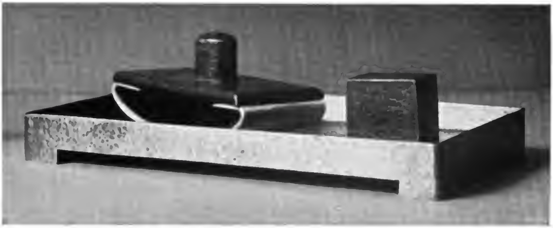


betonen. Meine Begründung darf kurz sein. Das nationale Element ist in einem Künstler entweder vorhanden oder es ist nicht vorhanden. Wo es vorhanden ist, wird es sich durchringen, ob der Betreffende will oder nicht. Wo es nicht vorhanden ist, hat nach dem alten Sprichwort selbst der Kaiser das Recht verloren. Wohl aber kann in diesem Falle üble Affektation hervorgerufen werden. Gar nicht davon zu reden, dass die Betonung des nationalen Momentes auch alle Arten von Trägheit und Rückständigkeit zu begünstigen geeignet ist.

Nationale Schranken sind im Reiche der Kunst ohne Zweifel vorhanden. Aber in den Streit des Tages sollte sie nicht hineingezogen werden. Die nationalen Unterschiede ergeben sich als Tatsachen dem, der mit der Ruhe des Forschers das Kunstbemühen der Völker überblickt. Aber als Waffen zu Schutz und Trutz sollten diese Tatsachen nicht benutzt werden. Es lebe ein Jeder, in dem sich der uralt-heilige Trieb der Gestaltung regt, tüchtig und redlich vor sich hin, ohne sich allzu spitz und bewusst auf seine Eigenschaft als Deutscher, Engländer oder Franzose zu besinnen. Er nehme die Zeit und ihre Anregungen in sich auf und bemühe sich, auf ehrliche Weise mit seinen Meistern fertig zu werden. Andere mögen seine Schöpfungen bewerten und in Gottes Namen dabei auch den Unterschied der Nationalitäten berücksichtigen. Der Künstler selbst ist in jedem Augenblicke des Schaffens weder Deutscher noch sonst ein »Landsmann«, sondern in erster Linie Mensch und hat nur mit seinen allgemein menschlichen Schranken dem Pan, dem Chaos, dem Gotte gegenüber zu rechnen. W. MICHEL.

Kassette in Alpaka.





Schreibzeug. Alpaka.

Die III. deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden im Jahre 1906.

Die deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden im Jahre 1906 wird unzeifelhaft das wichtigste künstlerische Ereigniss des kommenden Jahres darstellen; sie wird auch das grösste bisherige Ereignis sein für die neue angewandte Kunst in Deutschland, der sie sich widmen soll.

Die angewandte Kunst steht augenblicklich sichtbar im Vordergrunde des künstlerischen Interesses unserer Zeit. Sie darf es auch; denn sie ist im Gegensatz zu den anderen Künsten, die schon eine ganze Zeit der Entwicklung hinter sich haben, die noch ganz werdende, noch ganz in der Entwicklung begriffene. Sie ist die eigentliche Zukunftskunst unserer Zeit, deren Keime jetzt gelegt werden, deren Früchte reifen werden, wenn die Zwischenzeit zu ihrer Entwicklung richtig ausgenutzt wird. Sie darf es aber auch in Anbetracht der grossen Wichtigkeit, die diese Kunst für unser ganzes Leben hat. Die angewandte Kunst ist die Kunst des realen Lebens, die hohe die des idealen. Die angewandte Kunst durchdringt unser Sein in allen seinen Phasen, nach allen seinen Seiten. Sie strebt darnach auch die trivialen Dinge des Lebens zu verschönern und gerade diese, sie macht das alltägliche Leben schön und hebt es über seine Nüchternheit hinaus, indes die hohe Kunst nur für die Feierstunden arbeitet, den wenigen, da der Mensch sich zurückzieht aus seiner Arbeit und sich den Luxus verstattet, sich ganz dem Genusse hinzugeben um des blossen Genusses willen. Die angewandte Kunst ist darum die Kunst unseres eigentlichen Lebens, die-



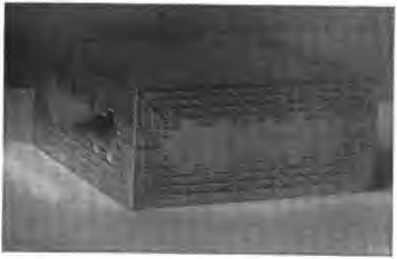
Kohlenkübel. Eisen.



Elektrische Tischlampe, Messing.

jenige, die es ständig begleitet. Sie ist deshalb auch die an sich wichtigere, diejenige, die es zunächst verdient, entwickelt und in ihrer Entwicklung vorgeführt zu werden. Sie ist kein Luxus, wie Bilder und Statuen. Sie ist die Kunst des Volkes.

Die Dresdner Ausstellung wird für ihre jüngste Entwickelung die wichtigste Darbietung sein, die sie bisher gesehen. Die bedeutendsten Darbietungen dieser Art fanden bisher in Dresden, Paris, Turin und St. Louis statt; ihre häufigsten in Dresden. Die Weltausstellungen und die Dresdner Kunstausstellungen haben sich um ihre Zurschaustellung bisher am meisten verdient gemacht, am allermeisten jedoch, eben durch Mannigfaltigkeit, wie Häufigkeit zugleich, die Dresdner Kunstausstellungen: vier Mal ist das junge deutsche Kunstgewerbe bereits auch in ihnen erschienen. So hat Dresden durch diese Verdienste sicher den ersten Anspruch darauf, für Deutschland die erste wirklich umfassende Ausstellung auf diesem Gebiete vorzunehmen, die erste Ausstellung, die nach den bisherigen Vorbereitungen nun wie eine grosse Generalprüfung erscheint über das, was die junge Bewegung bisher erstrebt und geleistet, eine Generalprüfung, die zugleich feststellen wird, was von diesen



Kassette, Alpaka.

Bestrebungen und Leistungen als wirklich bleibende, brauchbare Resultate für die Zukunft anzusehen ist.

Denn nichts anders will zunächst diese Ausstellung: »Die Ausstellung, welche 1876 in München, d. h. die erste deutsche Kunstgewerbeausstellung, stattfand, sollte, so sagt das offizielle Programm der Dresdner Ausstellung, die künstlerische Gestaltung unserer Lebensführung zurücklenken auf einen heimatlichen Boden. »»Unserer Väter Werke«« wurden als Vorbilder vor Augen geführt und das Anknüpfen an heimische Überlieferung war ihr Ziel. Die zweite Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung, die im Jahre 1888 ebenfalls in München veranstaltet wurde, fand als Aufgabe vor, die Früchte der dadurch in unserem Kunstgewerbe angebahnten Bewegung vor Augen zu führen. . . . Seit jener Zeit haben sich über die mannigfaltigen ästhetischen und



Kerzenhalter. Eisen.



Leuchter. Alpaka.

technischen Fragen auf den einzelnen Gebieten kunstgewerblichen Schaffens hinweg grosse grundsätzliche Fragen herausgestaltet, die neu aus den unserer Zeit eigentümlichen kulturellen und wirtschaftlichen Verhältnissen hervorgehen. Diese Fragen beziehen sich vor allem darauf, wie das grosse neue Gebiet, das unsere Zeit dem Kunstgewerbe hinzubrachte, die Kunstindustrie, das Bild unseres Schaffens beeinflusst. Das Verhältnis von Kunsthandwerk und Kunst-



Elektrische Tischlampe. Lackiertes Eisenblech.

industrie, die in vieler Beziehung verschiedene Wege zu gehen berufen sind . . . . . verlangt eine Klärung. Neben dieser von technischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten im wesentlichen beherrschten Frage, tritt als eine andere inzwischen herangereifte Aufgabe hervor, auf dem freien Gebiet des Geschmacks die Umwandlungen zu zeigen, die sich seit jener Ausstellung des Jahres 1888 angebahnt haben. Wenn gerade beim gegenwärtigen Standpunkte der Geschmacksentwicklung die deutschen Gewerbekünstler nebeneinander in abgeschlossenen Leistungen ein Bild ihres Wollens geben, ist zu hoffen, dass in diesem vielfach noch unabgeklärten Geschmacksfragen einesteils der Schaffende selbst befruchtende Anregung erhält, andernteils das Publikum klarer erkennt, was die schaffenden Männer unserer Zeit wirklich wollen und es unterscheiden lernt von unverstandener Nachahmung.«

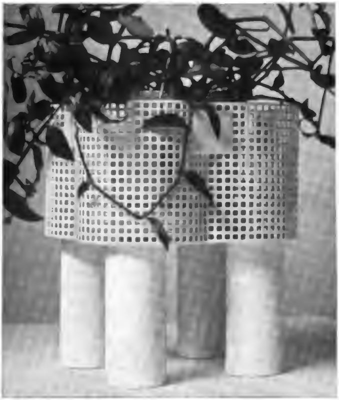
So wird die Ausstellung in gleicher Weise die Wirkung der künstlerischen Arbeitsmittel unserer Zeit auf die bisherige Arbeitsweise unserer Kunst zeigen, wie auch die Pfade, die die Phantasie der Künstler unserer Zeit, zumteil unter dem Drucke dieser neuen Arbeitsmittel, einzuschlagen sich entschlossen haben. Sie wird die Veränderung des Alten und den Fortschritt des Neuen zeigen. Zugleich aber erweitert sich ihr Programm: es gilt entsprechend dem Obengesagten die angewandte Kunst in ihrer ganzen kulturellen Bedeutung vorzuführen, nicht mehr als eine Einzelkunst, die sich einfach bescheiden neben die übrigen, die hohen Künste stellt, um von diesen, wie es ihr lange genug geschehen, über die Achseln angesehen zu werden, nicht mehr als eine Einzelkunst, deren Aufgabe es ist, wie es gleichfalls lange genug schien, nur losgelösten Einzelobjekten eine schöne Erscheinung zu geben, vielmehr als allumfassende, als zusammenfassende, alles durchdringende Kunst, ja als diejenige, der sich neben der Architektur die hohen Künste einzuordnen haben, sollen sie wirklich organisch mit unserem Leben verwachsen und ein fester Bestandteil desselben werden.

Drei grosse Haupt-Abteilungen wird daher die Dresdner Ausstellung enthalten, denen sich alle übrigen unterordnen werden: Kunst, Kunsthandwerk und Kunstindustrie. Erstere umfasst die künstlerischen Gesamt-



Blumen-behälter. Lackiertes Eisenblech.

wirkungen, das, was fast wieder wie etwas ganz Neues für unsere Zeit erscheint, letztere die kunstgewerblichen Einzelwerke in ihren Einzelwirkungen, die lange genug fast als der einzige Inhalt der angewandten Kunst gegolten haben. Erstere enthält weiter »die bildende Kunst« und »die Raumkunst«. Die bildende Kunst soll nicht in dem beziehungslosen Nebeneinander einzelner Kunstwerke vorgeführt werden, wie es sonst fast jede Kunst-Ausstellung zu tun pflegt, vielmehr im Dienste der angewandten Kunst in ihrer schmückenden Wirkung an den Stätten des realen Lebens, den Kirchen, öffentlichen und privaten Gebäuden, auf dem Friedhofe usw. Sie wird das Einzelne dem Ganzen untergeordnet zeigen. Die Raumkunst dagegen fasst alle künstlerischen Einzelwerke zusammen. Sie soll den inneren Zusammenhang zeigen, den alle Kunstwerke in richtiger Ausstellung untereinander haben, der sich im »Raum« zu einem grossen, stimmungsvollen, einheitlichen Ganzen zu vereinigen, zugleich aber auch das Einzelwerk zu besserer Geltung zu bringen vermag. Als besonders lehrreich sollen hierbei die Innenkunst, die Kirchenkunst, und die Landschaftskunst betont werden, drei wichtige Gebiete, deren wirklich künst-



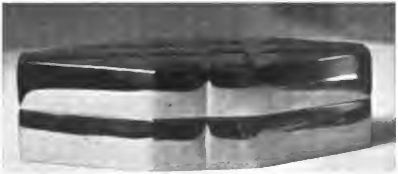
Blumen-gefäss. Lackiertes Eisenblech.



Kassette. Silber mit Lapis-Lazuli.

lerische Ausbildung eine bedeutende Steigerung unserer künstlerischen Kultur bedeuten würde.

Die zweite Abteilung, die des Kunsthandwerks soll wieder die Freude an den mit der Hand erzeugten Kunstwerken beleben, sie soll vor allem, gegenüber der vorwiegend industriell-mechanischen Arbeitsweise unserer Tage, wieder auf den Reiz individueller Handarbeit hinweisen, für den ja unsere Zeit fast alles wirkliches Verständnis verloren hat. Hierbei wird zunächst an den alten Traditionen angeknüpft. Die »Volkskunst«, in der sich die Produktionsart der vergangenen Zeiten noch am längsten erhalten hat, wird diese mit einer sichtbaren, von den Zeitstilen unabhängigeren Urwüchsigkeit vor Augen führen. Sie wird Anregungen mannigfacher Art geben, z. B. zeigen wie man mit wenig Mitteln, wofern sie sich nur eng an das Wesen des betreffenden Materials halten, zu bedeutenden dekorativen Wirkungen gelangen kann. Dann wird in der Abteilung »Techniken« an wirklichen mustergültigen Erzeugnissen alter



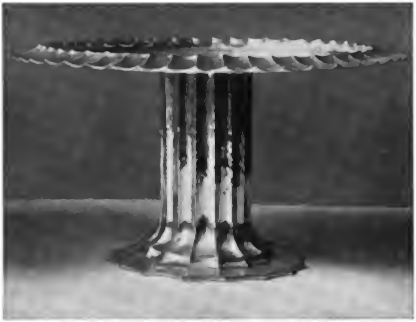
Dose. Silber, feuervergoldet.

Zeiten, aller Völker, soweit es geht auch der Gegenwart bewiesen, wie aus dem Wesen des Stoffes und der durch dieses gegebenen Techniken unter dem Druck der verschiedenartigst künstlerisch schaffenden Phantasie sich seine künstlerische Gestaltung entwickelt hat, oft in durchaus verwandter Weise, da die vernunftmäßige Behandlung eines Materials oft genug zu gleichen Resultaten führen muss. Eine unter diesen Gesichtspunkten konsequent erfolgte Zusammenstellung dieser Erzeugnisse dürfte es bisher kaum geben. Kunstgewerbemuseen haben ihre ursprünglich verwandte Anlage zu sehr durch historische und lokale Gesichtspunkte verwischt, bei der mehr die Wissenschaft als die Kunsttechnik profitiert hat. So wird hier wohl wirklich etwas Neues sich darbieten, das vielleicht zu manchen neuen und wichtigen Schlüssen führen wird. Den Beschluss dieser Abteilung bilden dann die kunsthandwerklichen Erzeugnisse unserer Zeit selber, nach Staaten und Städten gruppiert, zur Feststellung, ob auch in unserer Zeit der Eisenbahnen und der Telegraphie ein rein lokales Kunstschaffen innerhalb gewisser Grenzen noch möglich ist.

Die dritte und letzte Abteilung wird schliesslich die Kunsterzeugnisse vorführen, bei der nicht mehr die Hand des Menschen, sondern die nur noch von seinem Geist geleitete, von den Naturkräften getriebene Maschine der ausschlaggebende Faktor ist. Sie ist für unsere Zeit die unstreitig wichtigste, da das durch die Maschine hergestellte Massenkunstwerk allein die berechtigte Sehnsucht aller Menschen, an den Segnungen der Kunst teilzunehmen, zu befriedigen vermag. Sie ist freilich auch die allerschwierigste, diejenige, die vielleicht noch am allerwenigsten befriedigend ausfallen wird. Denn gibt es wirklich schon so viele Werke, die dies Problem befriedigend lösen? Die Auf-



Bonboniere. Silber.



Aufsatz. Silber, Treibarbeit.

gabe, die hier der Kunst gestellt wird, ist in der Tat eines der schwierigen, die je von ihr gefordert worden sind; sie ist es doppelt in unserer Zeit, da künstlerische Erfindungsgabe und Gelenkigkeit gerade auf dem Gebiet der angewandten Kunst sich so merkwürdig schwach gezeigt haben, dass fast ein ganzes Jahrhundert lang nichts wirklich Neues, Eigenartiges hier zu Stande gekommen ist. Dennoch darf man auch hier den Mut nicht verlieren, darf hoffen, dass auch hier schon manches wirklich Wertvolle geschaffen und manche Methode aufgedeckt worden ist, die wenigstens für einige Gebiete schon eine einigermassen befriedigende Lösung in Aussicht stellt. Für diese Abteilung soll zunächst eine Gruppe wirklich mustergiltiger Erzeugnisse dieser Art zusammengestellt werden, die vor allem die stilgerechte Verarbeitung des nackten Materials vor Augen führen, dann hofft man, dass die wichtigsten Firmen das auf diesem Gebiete schon Brauchbare zur



Teegarnitur. Silber und Ebenholz.



Aufsatz. Silber mit Lapis-Lazuli.

Schau stellen werden, vor allem auch schon ganze auf diese Weise hergestellte Innenräume. Den Beschluss bilden Maschinen, eventuell auch ganze Werkstätten-Betriebe, mit denen man derartige Werke zu Stande bringen kann.

* * *

Man sieht, das Programm ist reichhaltig genug. Ein so umfassendes Kunstprogramm ist bisher wohl überhaupt noch nicht für irgend eine Kunst-Ausstellung aufgestellt worden. Es konnte auch bisher wohl kaum geschehen, da die Kunst selber, so lange es Ausstellungen gibt, noch niemals als etwas so Allumfassendes angesehen worden ist. Zugleich aber dürfte es auch bisher nie eine Kunst-Ausstellung gegeben haben, die so sehr eine Tendenz-Ausstellung war, wie es die Dresdner sein wird, die unmittelbar erzieherisch wirken will auf weite Kreise. Die ausgestellten Kunstwerke sollen nicht blos ausgestellt werden, um Beifall und Liebhaber zu finden, sie sollen vor allem belehren, sollen Seiten und Kräfte der Kunst wieder enthüllen, die für das Bewusstsein

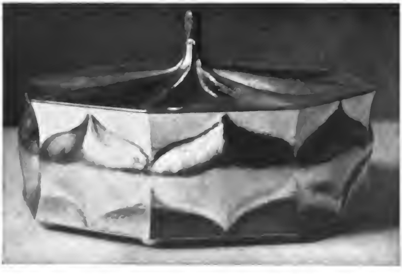


Kaffee-Garnitur. Silber mit Schlangenholz.

des grössten Teils der heutigen Generation verloren gegangen sind, sollen zeigen, was alles von der Kunst verlangt werden kann und was alles die Kunst zu sein vermag, sollen unbewusst den Geschmack des Publikums bilden nach allen Seiten. Herrlich, wenn alles, was hier erstrebt wird, wirklich gelingt, wenn wirklich die Ausstellung, das allgemeine Kunst-Empfinden um ein Beträchtliches hebt, wenn Künstler und Publikum, Produzenten und Konsumenten sich hier wirklich zusammen finden und dann in Eintracht die Strasse weiterwandeln zu den Zielen, denen diese ganze Bewegung zustrebt! Dann wäre das Verdienst dieser Ausstellung ein unermessliches! — Es wird zunächst an der Ausstellungsleitung liegen, ob dieses Ziel auch wirklich erreichbar wird. Organisation und Konsequenz, das sind die Kräfte, die hierbei gebraucht werden. An beiden dürfte es in Dresden bisher nicht gefehlt haben. In Dresden selber sind die verschiedensten Kreise für die Austsellung tätig. Künstler u. Kunsthandwerker, Fabrikanten und Vertreter der Finanz, Museums-Beamte, die Presse usw. Ein ganzes Netz von Mitarbeitern überspannt ganz Deutschland: ein jeder grösserer Kunstbezirk hat seinen Obmann, der völlig mit den Bestrebungen der Ausstellungsleitung vertraut, das in seinem Bezirk Ausstellungswerte mit Rücksicht auf seine Bestrebungen aussucht. Dadurch bleibt die Einheit der Ausstellung gewahrt. Daneben ist die



Dose Silber Treibarbeit.



Zuckerbüchse. Treibarbeit.

Unterstützung der Ausstellung durch die offiziellen Kräfte mit grosser Freude zu begrüssen: Haus und Staat haben bisher namhafte Zuschüsse bewilligt. Sie haben die Gunst, die sie der jungen Bewegung hier schon immer gezeigt haben, ihr treu bewahrt.

So haben auch die Arbeiten einen äusserst erfreulichen Gang genommen. Aus allen Teilen Deutschlands liegen Anmeldungen vor. Vielfach mussten Wünsche zurückgedämmt werden. Bereits ist Dresden gezwungen, sich für seine Kunst ein eigenes Haus zu bauen, da der Ausstellungs-Palast schon für das übrige Deutschland belegt ist. Für die kunstindustrielle Abteilung war immer schon ein eigenes Gebäude vorgesehen. Vor allem aber, es ist begründete Hoffnung vorhanden, dass diese Beteiligung auch die Erfüllung des Programms und seiner Tendenzen bringen wird. Da wird die kirchliche Abteilung, um nur einiges schon zu nennen, diverse kirchliche Räume zeigen, einen katholischen, einen protestantischen und auch eine Synagoge. Zugleich soll zur Hebung der leider künstlerisch so tief gesunkenen kirchlichen Kleinkunst mustergiltiges kirchliches Gerät vorgeführt werden. Da wird weiter die Abteilung für Volkskunde bayrische, elsässer, schleswige, ostpreussische u. a. Bauernstuben vorführen, daneben vor allem auch eine grosse Textilabteilung. Dann kommen in der Abteilung Raumkunst die ganze Zimmer-Einrichtungen der heute tonangebenden Künstler, an denen sich, von Dresden ganz abgesehen, Künstler aus Weimar, Bremen, Strassburg, Berlin, Darmstadt, Königsberg, Magdeburg, Düsseldorf, Leipzig, Stuttgart, Altona u. a. bebeteiligen werden. Besonders interessant, als ungewöhnlichere Aufgaben dürften hier sich darbieten: ein Ballsaal von van de Velde, ein Festsaal von Pankok, eine Offiziersmesse für ein deutsches Kriegsschiff von Riemerschmid, Museumssäle, ein ganzes kleines Amtsgericht, ein Standesamtszimmer und anderes mehr. Daneben werden die übjichen Speise-



Tafel-Aufsatz. Silber mit Achaten.



Bemalte Holzdose.

Wohn-, Schlaf- und Arbeitszimmer in grosser Fülle erscheinen.

Eine ganz besonders reizvolle Idee ist, die kunstgewerbliche Kleinkunst in künstlerisch ausgestatteten Läden nach Materialgruppen geordnet aufzustellen und gleich mitnehmbar zu verkaufen. Auch in der Industrieabteilung sind ganz maschinell hergestellte Ladeneinrichtungen, möglichst in Benutzung, vorgesehen. Hier würden auch eine ganze Reihe Maschinen in Betrieb vorgeführt werden, namentlich eine Reihe Holzbearbeitungs-Maschinen durch die fast rein maschinell künstlerisch wirkende Möbel hergestellt werden sollen. Doch es sei genug mit dieser Aufzählung des Zukünftigen! Genug, wenn hier Schlaglichter die Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit des im nächsten Jahre Kommenden haben ahnen lassen, sowie die Konsequenz der Durchführung im einzelnen, ohne die die Ausstellung ihre wichtigen Bestrebungen nicht durchführen kann. Das Übrige wird die Ausstellung im kommenden Jahre selber zeigen. ERNST ZIMMERMANN.



Stehuhr, Holz und Silber.



Schmuck-Kasten. Leder mit Silber-Handdruck.

„DIE LEBENS-ALTER" VON Z.

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN EINEM GEBILDETEN UND EINEM KÜNSTLER.

VON RICHARD SCHAUKAL.

Der Künstler, Mann von dreissig Jahren, „ohne Beruf", und der Gebildete, über sechzig, reicher Fabrikant, Abgeordneter einer Handelskammer in der Volksvertretung, Vater von zwei Töchtern, deren eine an einen Kavallerie-Offizier, den Bruder des Künstlers, die andere an einen höheren Staatsbeamten verheiratet ist.

G.: Wie gefällt Ihnen, lieber Doktor K., das neue Bild, das ich gekauft habe?

K.: Welches? Die Näherinnen?

G.: Nein. Das besitze ich bereits seit einem Jahre. Dieses hier. „Die Lebensalter".

K.: Es ist ein Z.?

G.: Ja. Es war in der letzten Frühjahrs-Ausstellung. Erinnern Sie sich seiner?

K.: ... Wie viel geben Sie für solch ein Bild?

G.: Warum fragen Sie?

K.: Es würde mich interessieren.

G.: Raten Sie einmal.

K.: Ja ... Z. ist jetzt ziemlich teuer geworden.

G.: Einigermaßen. Er ist sehr beliebt.

K.: In der Tat. ... Kennen Sie den Mann?



Schmuck-Kästchen. Leder mit Silber-Handdruck.

G.: Z.? Gewiss. Wollen Sie ihn kennen lernen?

K.: Nein. Ich danke Ihnen. Ich lerne überhaupt nicht gerne Leute kennen, gar Künstler.

G.: Sie sind doch selbst ein Kunstfreund, Dichter!

K.: Ich kann es nicht in Abrede stellen, dass ich manchmal Gedichte schreibe.

G.: Und sie sollen ja auch rezensieren?

K.: Das ist nun wohl doch nicht das Wort. Sie verbinden damit einen Begriff, der sich mit dem, was ich gelegentlich ausübe, nicht deckt.

G.: Wie soll ich das also nennen, wenn einer über andere, seien es nun Dichter, Maler, Musiker, Artikel schreibt?

K.: Sie müssen es ja überhaupt nicht benennen, bester Herr R...



Räucher-
gefäss.
Silber mit
Halb-
Edelsteinen.



Parfüm-
Kassette.
Leder
Intarsia.





Photographie-Ständer. Leder Intarsia.

Parfüm-Kassette. Krokodilleder Flaçons mit Silber und Halb-Edelsteinen.





Bemalte Holzdosen.

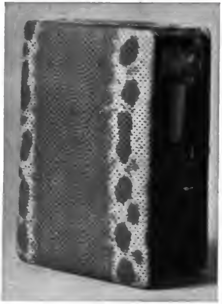


Krawatten-Kassette. Leder Intarsia.

G.: Gut. Wie Sie wollen.... Aber Sie haben mir noch nicht gesagt, wie Ihnen das Bild „Die Lebensalter“ gefällt.
K.: Sie haben mir noch nicht gesagt, wie viel das Bild gekostet hat.
G.: Ist das etwa für Ihr Urteil notwendig?
K.: In einem gewissen Grade wohl.
G.: Was! Sie beurteilen Bilder nach dem Preise!
K.: Ist Ihnen das etwas Ungewöhnliches?
G.: Sie spielen auf meinen Bruder an, der immer gleich die Preise seiner Bilder nennt, wenn er einen Besucher in den Salon führt.
K.: Ich spiele auf Sie selbst an, Herr R.
G.: Wieso? Sie werden damit doch nicht sagen wollen, dass ich, wie mein Bruder, ein Bild um so höher einschätze, je höher es im Preise steht?
K.: Das nun eben nicht... Aber etwas Ähnliches.
G.: Ich muss Sie doch bitten, deutlicher zu werden.
K.: Wünschen Sie das durchaus?
G.: Ich muss darauf bestehen.
K.: Aber es wird nichts dabei herauskommen.
G.: Wieso?
K.: Sie werden mir niemals zugeben, dass ich recht habe.
G.: Sie meinen, ich wäre ein Typus. Natürlich also einer „minderen“ Gattung?
K.: Ja.
G.: Sie sind sehr liebenswürdig.
K.: Ich habe Ihnen gesagt, es wird nichts dabei herauskommen.
G.: Sie werden billigerweise einsehen, dass ich jetzt um so mehr Anspruch auf die Begründung Ihres Urteils über meine „typische“ Erscheinung habe.
K.: Sie wollen sich also durchaus aufregen?
G.: Ich will hören und entgegnen.
K.: Sie werden sich nur aufregen.
G.: Sie regen mich viel mehr auf, wenn Sie mir Ihre Erklärungen verweigern.
K.: Gut. Ich will ganz offen sprechen.
G.: Sie werden wohl daran tun. Ich liebe die Offenheit.
K.: Meine werden Sie nicht lieben.
G.: Ich werde sehen, was sich tun lässt.
K.: Gar nichts. Es wäre am besten, ich ginge.
G.: Sie haben keine hohe Meinung von meinem Denkvermögen, wenn Sie annehmen, ich sei Gründen unzugänglich.
K.: Es handelt sich gar nicht um Ihr Denkvermögen, das ich mir nicht anzuzweifeln erlaube.....
G.: Sondern....?
K.: Um Weltanschauungen.
G.: Ein grosses Wort. Doch sind Weltanschauungen nicht in dem Denkvermögen begründet?
K.: Sicherlich. Auf dem Denkvermögen beruht auch die Fähigkeit Ihres Buchhalters. Aber abgesehen davon, dass in unserem Falle noch etwas anderes dazu gehört....
G.: Dieses andere?
K.: Die Gnade.
G.: Ah...!
K.: Lassen wir das jetzt. Ich meinte, abgesehen davon, dass



Briefkassette. Holz Intarsia.



G.: Was soll diese Frage?
K.: Viel. Aber ich ziehe sie zurück und erlaube mir nur zu bemerken, dass ich an die Seele glaube.
G.: Ich kann nicht leugnen....
K.: Bitte, bemühen Sie sich nicht. Wir wollen uns keine Schönheiten sagen.
G.: Ja, aber was hat die Seele....?
K.: Mit der

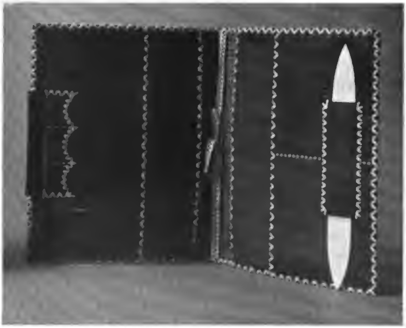


Cigarrentasche. Krokodilleder.

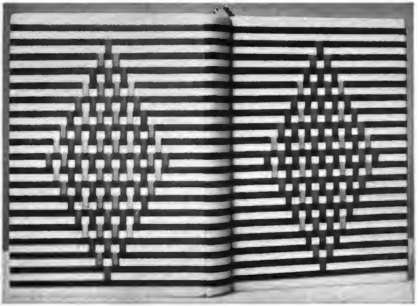
etwas „Anderes" noch dazu gehört, fasse ich „Denkvermögen", wenn wir schon einmal bei diesem maßgeblichen Merkmale des „höheren" Geschöpfes halten, hier ganz anders auf als Sie.
G.: Das ist eine beliebte Ausrede: „Ich fasse dies und das anders auf".
K.: Es ist mehr als eine Ausrede: Es ist ein Zustand.
G.: Wie meinen Sie das?
K.: Glauben Sie an die Seele?

Kunst zu tun? Alles.
G.: Ah, Sie fassen das Wort in übertragener Bedeutung....?
K.: Sie belieben zu scherzen?
G.: Ich? Durchaus nicht. Woraus schliessen Sie das?
K.: Weil Sie meine eigenen Worte wiederholen.
G.: Ah, das trifft nur zufällig zu. Ich meine wirklich....
K.: Ich bitte Sie dringendst, mit mir nicht über die Seele zu verhandeln. Sie wollen mein

Urteil über Ihr Bild „Die Lebensalter"...
G.: Und das begründet.
K.: Gut. Das Bild ist gar nichts.
G.: Das ist stark!
K.: Ich habe gesagt, Sie würden sich aufregen.
G.: Das ist meine Sache.
K.: Wie es Ihnen angenehm ist. Aber jetzt sagen Sie mir, bitte, auch den Preis des Bildes.
G.: Viertausend Kronen.
K.: (lacht).
G.: Warum lachen Sie?
K.: Ich lache, weil ich mich freue.
G.: Worüber freuen Sie sich, wenn Sie erfahren, dass ein Bild, das Sie schlecht nennen....
K.: Nicht „schlecht" habe ich gesagt. Das wäre eine vergleichende Wertung. Ich habe gesagt: das Bild ist gar nichts.
G.: Gut... Und die Begründung...? Doch halt. Warum haben Sie gelacht?
K.: Mir fiel ein, dass es sehr spasshaft wäre, wenn man bei solchen Bildern den Preis irgendwo anbrächte.
G.: Ihr Spott....
K.: Das soll durchaus kein Spott sein. Es wäre



Buchumschlag. Leder mit Pergament geheftet.



Bucheinband. Leder. Flecht-Technik.

kulturhistorisch immerhin von Interesse.

G.: Lassen Sie jetzt die Bonmots und sagen Sie, warum das Bild schlecht ist.

K.: Ich wiederhole: Ich werte dieses Bild nicht. Höchstens unter seinesgleichen nach dem Preise. Deshalb habe ich mir erlaubt, darnach zu fragen.

G.: Legen Sie einmal Ihre sezessionistischen Vorurteile ab.

K.: (pfeift).

G.: Wollen Sie mir nicht sagen...?

K.: Ich habe plötzlich einen Anflug von Zahnschmerz bekommen. Das passiert mir immer bei dem Wort „sezessionistisch".

G.: Wie soll ich das verstehen?

K.: Gar nicht. Es ist eine nervöse Reaktion.

G.: Sie kann man nicht ernst nehmen!

K.: Muss man einen ernst nehmen?

G.: Erlauben Sie....?

K.: Ich nehme wenig ernst auf der Welt, am wenigsten mich.

G.: Aber doch wohl Ihren Beruf?

K.: Ich habe keinen.

G.: Ich meine Ihr Dichtertum.

K.: Je nachdem.

G.: Was heisst das?

K.: Es ist das eine bequeme Wortverbindung, die ausdrücken soll, dass es immer auf die Umstände ankomme.

G.: Bleiben wir bei dem Bilde. Sie können doch nicht im Ernste behaupten, dass es schlecht gemalt sei?

K.: Es ist gar nicht gemalt.

G.: Lassen Sie das Witzeln.

K.: Ich scherze nicht: Es ist nicht gemalt. Ich verstehe unter Malerei etwas anderes.

G.: Doch wohl wie wir anderen Sterblichen die Anwendung von Farben zur Darstellung...

K.: Halt. Keine Definitionen. Es kommt uns doch jetzt nicht auf Definitionen an.

G.: Es kommt mir darauf an, dass Sie sich deutlicher aussprechen oder....?

K.: Oder das Thema verlassen. Mit Vergnügen. Es bereitet mir durchaus keines, hier mit Ihnen über Malerei zu sprechen.

G.: Mir auch nicht...

K.: Also....

G.: Ich lasse Sie aber nicht aus. Sie sollen, ob mit Vergnügen oder ohne Vergnügen, sagen, ob Sie Z. für einen schlechten Maler halten.

K.: Z. ist überhaupt kein Maler.

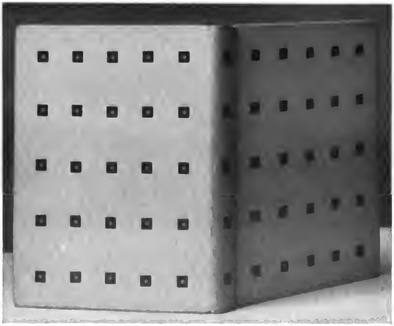
G.: Sondern?

K.: Ein Verfertiger von Bildern.

G.: Gut. War das nicht Rubens auch?

K.: Ja. Aber ausserdem war er ein grosser Maler.

G.: Wir kommen auf keinen grünen Zweig.

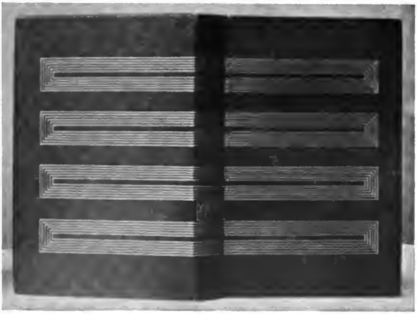


Bucheinband. Lederintarsia.



Bucheinband Eidechsen-haut-Intarsia.

K.: Niemals.
G.: Gut, dass Sie das zugeben!
K.: Ich habe das nie bestritten.
G.: Ärgern Sie mich nicht!
K.: Geben Sie mir eine Zigarre.
G.: Mit Vergnügen. Eine starke oder eine leichte?
K.: Eine leichte Havanna, wenn ich bitten darf.
G.: Hier ist eine sehr angenehme Sorte.
K.: Was für eine wunderbare warme grüngelbe Farbe das Deckblatt hat!
G.: Sie ist auch sehr gut.
K.: Und eine ausserordentlich elegante Form.
G.: Sie werden für mich ausgesucht. Sie verstehen etwas von Zigarren?
K.: Ja, ich glaube. Das heisst: Verstehen? Ich rauche gern gut und werfe, wenn ich bessere haben kann, die schlechten Zigarren weg. Das ist überhaupt mein „Standpunkt" im Leben.
G.: Auch in der Kunst?
K.: Wie Sie so fragen können? Natürlich.
G.: Sie würden also dieses Bild — wegwerfen?
K.: Mehr..: Unschädlich machen.
G.: Verbrennen?
K.: So etwas ähnliches.
G.: Weil es nicht Ihrem Geschmack entspricht?
K.: Sicherlich.
G.: Das ist ein höchst ungerechter Standpunkt.
K.: Finden Sie?
G.: Gewiss. Der Geschmack ist doch verschieden.
K.: O, ja!
G.: Wenn also jedermann das, was ihm nicht gefiele, unschädlich machen wollte....
K.: Ah, jedermann darf das nicht tun!
G.: Wer könnte es ihm verbieten?
K.: Dafür sorgt schon der liebe Gott.
G.: Und das Gesetz.
K.: Jawohl. Und noch eine Menge Faktoren.
G.: Wenn man Sie schalten und walten liesse....
K.: Würde ich gewiss bald aufhören, derlei Bilder unschädlich zu machen.
G.: Weil...?
K.: Weil das viel zu beschwerlich wäre.
G.: Sie könnten ja die Menschen „bekehren".
K.: Warum nicht gar?
G.: Wenn Ihnen an der Propagierung Ihrer Anschauungen gelegen ist....
K.: Wer sagt Ihnen das?
G.: Ich dächte doch, jedermann wäre daran gelegen.
K.: Da denken Sie eben voreilig, Herr R., Sie verzeihen....
G.: Wenn ich mich auf das Verzeihen und Nichtverzeihen einlassen wollte....



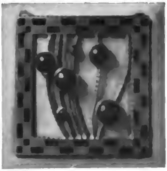
Bucheinband. Gold-Hand-Druck.

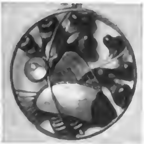
Brosche, Silber getrieben mit Mondsteinen.

Brosche, Silber Niello Bernstein.

Anhänger, Silber mit Perle und Bernstein.







K.: Sehen Sie. Das war ganz in meinem Sinne gesprochen. Wozu? Nicht wahr? Ich frage mich im Leben so oft „Wozu“? Und immer wieder „Wozu“?
G.: Sie sind ein Verächter Ihrer Mitmenschen?
K.: Im grossen Ganzen ja.
G.: Und wenn man Ihnen nun hinwiederum mit Gleichem vergälte?
K.: Soll das ein Einwand sein?
G.: Immerhin ein Einwurf.
K.: Doch wohl nur eine Redefigur. Denn Sie meinen doch wohl nicht, dass mich derlei Erwägungen bestimmen sollten, meine Lebens-Anschauungen aufzugeben?
G.: Etwas milder zu denken, könnten sie Sie veranlassen.
K.: Worüber?
G.: Z. B. über den künstlerischen Geschmack.
K.: Über den denke ich sehr streng.
G.: Sie verlangen also...?
K.: Ich verlange gar nichts. Ich sage nur, dass ich über den künstlerischen Geschmack sehr streng denke.
G.: Andere glauben dasselbe.
K.: Sie mögen es weiter üben.
G.: Es muss aber doch eine Auseinandersetzung geben.
K.: Auseinandersetzung? Ich wüsste nicht, wozu die taugen sollte?
G.: Zur Klärung der Ansichten.
K.: In diesen Dingen gibt es keine Ansichten.
G.: Oho! Sie haben doch soeben ein Beispiel vom Gegenteil. Wir beide....
K.: Stellen Ihrer Meinung nach „Ansichten“ vor?
G.: Sicherlich.
K.: Nicht so ganz „sicherlich“. Sie haben eine Ansicht. Daran ist nicht zu zweifeln.
G.: Und Sie etwa nicht?
K.: Wenn ich Ihnen jetzt „Nein“ sagte, würden Sie das Wort falsch verstehen.
G.: Ich habe schon einmal bemerkt, dass ich denn doch nicht auf den Kopf gefallen bin.
K.: Was ich auch niemals mich unterstehen würde, zu behaupten.
G.: Aber zu denken?
K.: Unterstehen könnte ich mich das wohl. Aber ich versichere Ihnen ehrlich, dass ich mir nichts derlei denke. Im Gegenteile, ich halte Sie für einen sehr vernünftigen Mann.
G.: Aber...?
K.: Kein „aber“.
G.: Heraus damit!
K.: Womit?
G.: Sie bergen einen Dolch im Gewande.
K.: Schiller ist doch sehr berühmt.
G.: Gewiss. Und mit Recht.
K.: Sie sagen das so....

Schirmgriffe, Silber mit Halb-Edelsteinen.





Plaque, Silber, Gold mit Halb-Edelsteinen.





Brosche. Silber mit Halb-Edelsteinen.

G.: Als ob Sie widersprechen müssten. Natürlich. Bei Ihnen und Ihresgleichen ist ja Schiller schon aus der Mode.
K.: (seufzt).
G.: Wollen Sie das etwa bestreiten?
K.: Nein. Nein.
G.: Das ist auch – Geschmacksache.
K.: Gewiss. Gewiss.
G.: Aber nun sagen Sie mir, was Sie mir absprechen.
K.: Wollen Sie's wirklich hören?
G.: Aber natürlich. Glauben Sie, ich fürchte mich vor Ihnen?
K.: (bescheiden abwehrend) Wie sollte ich mich so vermessen..!
G.: Sie glauben, mit Ironie...
K.: Aber, Verehrtester, warum muten Sie mir immer...?
G.: Man kann nicht vorsichtig genug sein.
K.: Zu viel Ehre!
G.: Wie Sie es nehmen wollen. Aber jetzt sprechen Sie.
K.: Über das Bild „Die Lebensalter"?
G.: Nein. Zunächst über mich.
K.: Das hängt zusammen.
G.: Um so besser. So kommen wir endlich zum Ziele.
K.: Nein, das glaube ich nicht.
G.: Mit Ihnen könnte man...!
K.: Sehen Sie, wie Sie sich aufregen....
G.: Sie haben auch eine Art...!
K.: Jeder hat eben seine.
G.: Gewiss. Aber es gibt angenehme und unangenehme.
K.: Sehr wahr. Das gilt überhaupt im Leben....
G.: Sie wollen sagen – nicht wahr? – dass ich nichts von Kunst verstünde?
K.: Sie gehen so.... energisch vor....
G.: Immer geradeaus, mein Prinzip.
K.: (verneigt sich) Wer doch Prinzipien hätte!
G.: Es gibt auch junge Leute mit Prinzipien. Ihr Bruder z. B.
K.: Ja, ja. Er hat Prinzipien. Er spielt nicht.
G.: Ein sehr schönes Prinzip!
K.: Das Ihnen viel Geld erspart. Denn er hat, ehe er sich das Prinzip setzte, immer nur verloren.
G.: Umso richtiger war es, das er sich das Prinzip gesetzt hat.
K.: (gedehnt) Um so richtiger.... Ja, ja.
G.: Wir sind abgekommen.
K.: Schon einigemale. Macht das etwas?
G.: Ich liebe nicht Abschweifungen.
K.: Ich hingegen sehr.
G.: Das merkt man.
K.: Ein Vorwurf?
G.: Dazu habe ich nicht das Recht.
K.: Gibt es Leute, die „das Recht" dazu haben?
G.: Erlauben Sie...!
K.: Ah ja. Ich vergass. Der Staat, die Familie....
G.: Spotten Sie über alles?
K.: O nein.
G.: Sie sind guter Laune.
K.: Gottlob! Ich wundere mich eigentlich darüber.
G.: Um so besser.... Ich kann schlechte Laune nicht leiden.
K.: Bei anderen...?
G.: Sie meinen...?
K.: Gar nichts. Muss man denn immer meinen? Ich fragte so hin..
G.: Ich frage immer geradezu. Und ich frage Sie also zu wiederholten Malen: Sie glauben, ich verstünde nichts von Kunstsachen?
K.: Wenn Sie so geradezu fragen, nehmen Sie auch an, dass ich geradezu antworten müsste. Wenn das nun nicht anginge?
K.: Warum sollte das nicht angehen...? Ich will es Ihnen leichter machen. Ja oder Nein?
K.: Fragen sind so ungerecht.



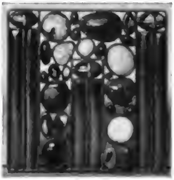


Anhänger. Silber mit Halb-Edelsteinen.

Broschen. Silber, Gold mit Halb-Edelsteinen.



G.: Mit Ihnen muss man so vorgehen. Sie winden sich immer heraus.
K.: Ich liebe Bewegung.
G.: Jetzt keine Floskeln mehr. Ja oder nein?
K.: Wenn Sie mir erlauben wollen, die Frage anders zu formulieren?
G.: Ich erlaube Ihnen keine Ausflucht.
K.: Ich stosse mich an einem Worte.
G.: Und das wäre?
K.: Das Wort „Verstehen". Ich liebe dieses Wort nicht.
G.: Was soll das....?
K.: Viel. Sehr viel. Verstehen hat mit Verstand zu tun.
G.: Sie wollen mir den also doch nicht gerne absprechen?
K.: Im Gegenteile. Sie haben ihn und sollen ihn behalten. Aber..
G.: Aber.
K.: Er hat nichts mit der Kunst zu tun.
G.: Ein charmantes Paradoxon!
K.: Keineswegs. Eine Wahrheit. Ein Axiom.
G.: Wie wollen Sie diese Behauptung beweisen?
K.: Gar nicht.
G.: Das ist freilich einfach.
K.: Wir sprechen in fremden Sprachen zu einander.
G.: Das heisst: ich bin schwerhörig?
K.: Nein. Interpretieren Sie mich, bitte, nicht immer so rasch.
G.: Also, was heisst das?
K.: Das heisst: Sie wenden Worte an, und ich wende Worte an. Dieselben Worte. Aber sie haben bei Ihnen und bei mir andere Geltung.
G.: Lassen Sie hören.
K.: Das würde zu weit führen.
G.: Wenn ich aber Lust habe, mich weit führen zu lassen?
K.: Müsste ich dann auch Lust dazu haben — weit zu führen?
G.: Sie meinen, es verlohnte bei mir nicht?
K.: Sie werden doch nicht umlernen.
G.: Wer weiss!
K.: Ich weiss das.
G.: Alle Achtung vor Ihrem Scharfblicke. Übrigens dürften Sie's wirklich erraten haben. Ich bin etwas zu alt dazu.
K.: Das nicht. Aber ein „Vertreter".
G.: Schon wieder dieses lästige Wort!
K.: Alle Worte sind lästig. Sie wollen immer gelten.
G.: Wie sollte man sich anders verständigen denn durch Worte?
K.: Es gibt doch eine Rettung.
G.: Die wäre?
K.: Es kommt darauf an', wie man hört.
G.: Das verstehe ich nicht.
K.: Es ist auch nicht so einfach.
G.: Also nehmen Sie sich meiner an.
K.: Mit Vergnügen. Ich meine: alles im Leben ist Rhythmus.
G.: Eine Phrase.
K.: Nein. Eine Erkenntnis. Wenn Sie wollen, ist ihr Ausdruck in Worten eine „Phrase". Aber wir haben nichts besseres.
G.: Gut also. „Alles ist Rhythmus". Und...?
K.: Es kommt darauf an, dass einer ihn vernehme.
G.: Der langen Rede kurzer Sinn?
K.: Phrase.



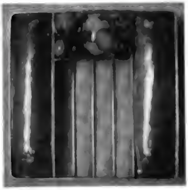
G.: Sie meinen...?
K.: Ich habe nur gesagt: Phrase. Es ist doch wohl eine Phrase, die sie jetzt auszusprechen belieben:
G.: Meinetwegen.
K.: Ganz meinerseits. Sie wollten also „geradeaus" sagen...?
G.: Gewiss. „Geradeaus". Ich wollte sagen: Sie bilden sich ein: Sie hätten die Kunst gepachtet.
K.: Ein gutes Bild. Etwas abgegriffen zwar, aber immerhin, es ist deutlich.
G.: Ist dem nicht so?
K.: Ich soll doch nicht im Ernste darauf antworten?
G.: Gewiss sollen Sie das.
K.: Das geht wider meinen Geschmack.
G.: Schön. Also schwerhörig bin ich, geschmacklos.... Was noch alles?
K.: Vernünftig.
G.: Auch ein Vorwurf?
K.: Eine Feststellung.
G.: Sind Sie nicht vernünftig?
K.: Nicht immer.
G.: Da haben Sie recht!
K.: Sie meinen es anders. Aber auch hierin will ich Ihnen nicht widersprechen.
G.: Ich bin also vernünftig. Das steht fest. Gott sei Dank!
K.: Haben Sie jemals daran gezweifelt?
G.: Nein, bei Gott nicht!
K.: Sie sind sehr erfreut darüber.
G.: Ja, ich bin erfreut, dass Sie mir zugeben, ich sei vernünftig.
K.: Sie verzeihen, das war ein „Vorwurf".

Brosche. Silber und Gold getrieben.



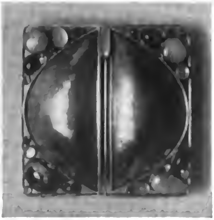


G.: So?
K.: Ja. Mein stärkster.
G.: Also so eine Art Grobheit?
K.: Die ärgste, die ich zu vergeben habe.
G.: Was ist denn dann Dummheit bei Ihnen?
K.: Unter Umständen etwas sehr schönes.
G.: Gratuliere. Wie wählen Sie Ihren Umgang?
K.: Gar nicht.
G.: Also, mit wem verkehren Sie?
K.: Wie es sich trifft.
G.: Doch wohl nicht mit dummen Leuten?
K.: Warum nicht? Sogar sehr gern.
G.: Sonderbarer Geschmack!
K.: Ich finde, dass ich den mit der Mehrzahl der Menschen teile.
G.: Sie halten sich gewiss für sehr gescheit?
K.: Für mehr als gescheit.
G.: Ah.... Wofür denn also?
K.: Für einen Künstler.
G.: Das wissen wir ja.
K.: Umso besser.
G.: Apropos: was verstehen Sie denn eigentlich unter einem Künstler?
K.: Schon wieder eine Definition!
G.: Zum Teufel! Sie verzeihen.... Wie soll man sich denn gegenseitig anders über Begriffe klar werden?
K.: Es gibt unmittelbare Wege.
G.: Die wären?
K.: (lächelt) Sie setzen mich in Verlegenheit....
G.: Das glaub ich!
K.: Nun missverstehen Sie mich wieder und unsere Beziehung.
G.: Also sagen Sie die „Wege".
K.: Ich habe Ihnen schon einen genannt: die Gnade.
G.: Ein Wort.
K.: Warum ereifern Sie sich immer über Worte, die ein anderer gebraucht? Ich bedaure, dass wir nichts besseres zur Verfügung haben.
G.: Also die „Gnade". Das ist so eine Art übernatürlicher Befruchtung: der heilige Geist. Nicht wahr?
K.: Das sind ein paar recht gut verwendbare bildliche Vorstellungen.
G.: Also bleiben wir beim „heiligen Geist". Der „heilige Geist" – Sie verzeihen, dass ich lächle – der flüstert Ihnen das Rechte zu?
K.: Ja.
G.: Sie Beneidenswerter!
K.: Bin ich auch.
G.: Und wir armen, armen andern, zu denen der heilige Geist nicht kommt!
K.: Ich darf mich wohl Ihrer eigenen Beileidsäusserung anschliessen?
G.: Bitte, bitte.... Ich sehe, da kommen wir nicht weiter.
K.: Ganz meine Ansicht. Die Zigarre ist übrigens vortrefflich.
G.: (nach einer Pause) Sie glauben wohl, mir mein neues Bild recht verekelt zu haben?
K.: Beileibe nicht. Das wäre zu viel auf einmal. –
G.: Sie hoffen demnach, dass es Ihnen mit der Zeit gelingen werde?
K.: Ich bin nicht ehrgeizig.
G.: Aber artig.... Gut denn.



Broschen. Silber, Gold mit Halb-Edelsteinen.

Nun sagen Sie mir, bitte, ob das Bild Farben hat.
K.: Ja, es hat Farben.
G.: Zeichnung?
K.: Ja, es hat Zeichnung.
G.: Sehen Sie, was es vorstellt?
K.: Ja, ich sehe einen alten Mann, dem eine junge Frau von der Bank aufhilft, während ein kleines Kind regungslos in seiner Wiege liegt.
G.: Gut, das sehen Sie. Das freut mich.
K.: Warum freut Sie das?
G.: Warten Sie nur. Gefällt Ihnen die Gestalt dieses alten Mannes?
K.: Ich kann nicht sagen, dass sie mir missfällt.
G.: Und die junge Frau. Ist sie nicht sehr hübsch? So blond und voll und gesund?
K.: Blond und voll und gesund. Gut. Das mag sie sein. Sie ist etwas steif, nebenbei bemerkt, und klebt an der Fläche. Aber das tut nichts Wesentliches zur Sache. Es gibt auch steife Memlings.
G.: Memling! Was hör ich? Sie schätzen Memling?
K.: Wie soll ich das auffassen? Konnten Sie daran zweifeln?
G.: Ich habe mir sagen lassen, dass die Sezessionisten über die alten Meister hinausgekommen wären.
K.: Die „Sezessionisten" besagen garnichts, denn Sezession ist nichts anderes als die abkürzende Bezeichnung für eine Bewegung innerhalb einer Künstlervereinigung.
G.: Sie wissen, was ich meine, wenn ich Sezession



Brosche. Silber, Gold mit Halb-Edelsteinen.



Broschen. Silber getrieben und mit Halb-Edelsteinen.

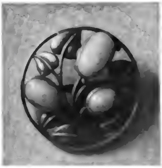


sage. Die grünen Himmel meine ich und die blauen Wiesen.
K.: Das ist wiederum nichts Fixes. Es kann einer mit derselben Berechtigung seinen Himmel grün malen, wie ihn der andere blau oder rot malt.
G.: Aber grüne Himmel gibts doch nicht?
K.: Engel gibts auch nicht. Wenigstens hat niemand von uns noch einen gesehen. G.: Sie wollen damit sagen...?
K.: Dass es auf solche von aussen in die Kunst hineingetragene Begriffe wie „geben" und „nicht geben" nicht ankommt. Kunst ist Können.
G.: Aha, eine Definition.
K.: Nein. Nur ein Ton, eine angeschlagene Taste.
G.: Also Sie sind imstande, sich mit grünen Himmeln zu befreunden?
K.: Ich vermag mich zwar im Augenblicke keines grünen Himmels auf irgend einem Gemälde zu entsinnen, aber ich könnte mich auch mit einem grünen Himmel befreunden.
G.: Da hätte ich Sie also.
K.: Da hätten Sie mich schon längst haben können.
G.: Das hätte ich auch gar nicht anders erwartet.
K.: Was hätten Sie nicht anders erwartet? Dass ich bei Beurteilung von Werken der Malerei nicht vom „Das gibt es nicht"-Standpunkt ausginge?
G.: Wie Sie das zu drehen wissen! Ich meine, Sie sind im Grund Ihres Herzens „Sezessionist".
K.: Wenn Sie darunter verstanden wissen wollen, dass ich gerne meine eigenen Wege gehe, gut: mögen Sie mir das widerliche Wort immerhin anhängen.



Halsband. Gold mit Opalen.

G.: Wissen Sie, dass ich noch niemals in der „Sezession" war?
K.: Nein, das habe ich nicht gewusst. Aber ich hätte es mir denken können.
G.: Sie sind wohl jetzt nahe daran, mich einen Esel zu nennen?
K.: Warum gleich mit Injurien auffahren? Ich denke mir nichts als: Sie haben für dieses .. Bild da 4000 Kronen gegeben. Ob Sie also in die „Sezession" gehen oder nicht, es wird an Ihnen nichts ändern.
G.: Ich bin wohl ein für Sie ganz Verlorener?
K.: Weil Sie nicht in die „Sezession" gehen? Das ist mir sehr gleichgiltig. Aber auch wenn Sie hingingen, wären Sie mir kein Gewinn.
G.: Das ist grob und klar.
K.: „Geradeaus", wie Sie es lieben.
G.: Ich erkläre mich für geschlagen. Nämlich, was die Grobheit



betrifft. Aber lassen wir die grünen Himmel und blauen Wiesen. Mir stehen Bilder wie diese da näher.
K.: Zweifellos.
G.: Sie beneiden mich offenbar nicht um meine Ansichten?
K.: Nein. Ich beneide niemand um Ansichten, höchstens um Fähigkeiten.
G.: Sprechen Sie etwa diesem Maler die Fähigkeit zu malen ab?
K.: Wenn Sie damit sagen wollen, ob ich leugne, dass er Farben mischt, Umrisse zeichnet und die Umrisse dann mittels des Pinsels, wie er es gelernt hat, mit Farben ausfüllt: gewiss nicht.
G.: Also, was haben Sie an diesem Bilde auszusetzen? Es sagt doch klar, was es will?
K.: Jawohl.
G.: Soll es das etwa nicht?
K.: Gewiss soll jedes Werk sein Wesen klar sagen.
G.: Ich dachte schon, Sie würden antworten: Sie liebten die Bilder, die man nicht verstehen könnte.
K.: Bilder „verstehe" ich überhaupt nicht.
G.: Sie treiben Haarspaltereien.
K.: Nein. Ich gehe „geradeaus" auf Klarheit.
G.: Wie nennen Sie denn das also, was Sie Bilder beurteilen macht?
K.: Das, was mich Bilder „beurteilen" lässt, nenne ich Wissenschaft der Technik.
G.: Und Ihre Eindrücke von Bildern: schöpfen Sie die aus der Technik?
K.: Sie wird wohl mitwirken. Übrigens schöpfe ich meine Eindrücke von einem Bild aus ihm als Ganzem.
G.: Gut. Ich wohl auch. Dieses Bild z. B. gibt mir den Eindruck von der Hilflosigkeit des Alters einerseits, der Hilflosigkeit des Kindes andererseits....
K.: Ich weiss, dass Ihnen Bilder derlei „Eindrücke" geben.
G.: Ihnen etwa nicht?
K.: Sicherlich werde ich mich auch solchen Betrachtungen oft nicht entziehen können. Zumal vor Bildern wie Ihre „Lebensalter", die nicht viel mehr zu vergeben haben!
G.: Ist denn das nicht schon sehr viel, wenn mich ein Bild



Broschen. Silber, getrieben und mit Halb-Edelsteinen.

so menschlich = wahre Gedanken denken lässt?
K.: Es ist sicherlich etwas Schönes und Gutes um „menschlich = wahre Gedanken". Aber die kann ich auch ohne das Bild haben.
G.: Das Bild regt mich aber dazu an.
K.: Schön von dem Bilde. Andere regt z. B. diese vollbusige junge Frau.... physisch an.



Halsband. Gold mit Opalen und Mondsteinen.

MK

Anhänger. Gold mit Saphiren.

Schliesse. Silber mit Perlen-Schalen.

Anhänger. Silber mit Achat.







G.: Jugend will ihr Recht. Ich kann es keinem jungen Manne verdenken, wenn ihm eine hübsche junge Frau gefällt.
K.: Sie denken sehr liberal.
G.: In jeder Beziehung.
K.: Ich weiss. Sie sind auch Abgeordneter.
G.: Und Budgetreferent im Kapitel „Öffentliche Kunstpflege".
K.: Sie fördern, wie man in Ihrer Wohnung sieht, auch „private Kunstpflege".
G.: Sie werden mir das doch nicht zum Vorwurf machen?
K.: Nein. Ich mache niemand aus seinen Liebhabereien einen Vorwurf. Der eine sammelt Briefmarken, Sie sammeln Bilder und lassen sich dieses Vergnügen etwas kosten. –
G.: Das Sammeln von Bildern steht denn doch etwas höher als das von Briefmarken.
K.: Es kommt darauf an.
G.: Sie werden anzüglich.
K.: Ich habe Sie doch wohl keinen Moment darüber im Unklaren gelassen, dass Ihre Art, Bilder zu sammeln, nicht meinen Beifall hat?
G.: Das haben Sie nicht. Ich gebe das zu. Aber sehen Sie sich doch nur einmal um....
K.: Ich habe mich schon manchmal hier umgesehen.
G.: (mit Hohn) Und haben nichts gefunden, das Ihnen der Beachtung würdig erschienen wäre?
K.: O doch. Sie haben eine ausgezeichnete Kopie der Kirschenmadonna.
G.: Die ist auch vorzüglich. Aber sehen Sie, wenn ich auch zugeben muss, dass Tizian sicherlich ein grösserer Maler war als Z. – denn wir haben heute keine solchen Maler mehr –, Z. erscheint mir doch als ein bedeutender Künstler.
K.: Umso besser für Z. Er verdient Geld durch Sie.
G.: Ich hätte auch einem Tizian zu verdienen gegeben.
K.: Sie sind sehr gütig.
G.: Aber Ihren roten Wiesen-Malern gewiss nicht.
K.: Sagen Sie, Herr R., was gefällt Ihnen eigentlich an Tizian?
G.: Erlauben Sie! Das ist doch eine mehr als sonderbare Frage! Alles natürlich.
K.: Bedingungslos?
G.: Bedingungslos.
K.: Wollen Sie nicht die Güte haben, mir die Elemente aufzuzählen, die Ihre Schätzung Tizians ausmachen?
G.: Gewiss. Gerne. Die Farbe vor allem, das Kolorit, die Zeichnung, die hohe Gesinnung, der edle Vorwurf.......
K.: Danae und der Goldregen, die Schöne im Pelz....
G.: Warum nicht? Halten Sie mich für prüde?
K.: Nein. Beileibe nicht....
G.: Also. Ist Ihnen mit diesen „Elementen" gedient?
K.: Vollkommen. Wollen Sie mir, bitte, nun den Meister sagen, bei dem alles nicht zutrifft?
G.: Sie meinen, damit sei Tizian nicht charakterisiert?
K.: So etwas ähnliches. Und erfüllt Herr Z. alle diese Ihre Anforderungen an ein malerisches Kunstwerk: hohe Gesinnung, edler Vorwurf...?
G.: Ich kann das nicht in Abrede stellen. Freilich ist ein Gradunterschied da....
K.: Also doch?
G.: Ja, was meinen Sie denn! Sie werden doch nicht glauben,

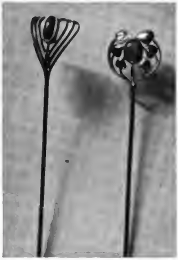
MK

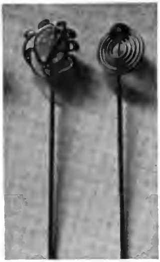
Brosche. Silber, Niello Halb-Edelsteine.
Knopf. Silber mit Halb-Edelsteinen.











Nadeln. Gold mit Opalen.

dass ich Tizian und Z. nebeneinander stelle?

K.: Da Sie diese löbliche Unterscheidung treffen, warum kaufen Sie, wenn ich fragen darf, dann Bilder von Z.?

G.: Sehr einfach: Weil ich nicht Bilder von Tizian kaufen kann.

K.: Verzeihen Sie, das ist keine Widerlegung. Weil ich das von mir als besser erkannte nicht haben kann, werde ich mich doch nicht mit dem Schlechteren begnügen!



G.: Man muss sich zu bescheiden wissen.

K.: Niemals!

G.: Sie werden lernen!

K.: Sicherlich nicht in der Richtung, dass ich statt eines Tizian einen Z. kaufe.

G.: Aber Ihre grünen Himmelmaler, die kaufen Sie doch?

K.: Ich habe schon einmal mir zu bemerken erlaubt, dass ich damit keinen deutlichen Begriff verbinde. Wenn Sie aber sagen wollen: schlechte moderne Maler, dann können Sie beruhigt sein: ich werde sie ebensowenig kaufen als schlechte unmoderne Maler wie Herrn Z..

G.: Da sind wir ja wieder einmal – ausnahmsweise bei Z. angelangt. Sie sind mir noch immer die Erklärung schuldig, warum Sie das Bild „die Lebensalter“ schlecht finden?

K.: Ich wiederhole mit allem Nachdrucke, dass ich dieses Bild überhaupt für nichts halte.

G.: Gut. Umso besser. Und was fehlt ihm zum Bilde nach Ihrem Sinne?

K.: Der Künstler.

G.: Es gibt doch auch Künstler bescheidenerer Mittel und Vorwürfe. Es kann doch nicht jeder eine Venus Anadyomene malen.

K.: Ist auch gar nicht notwendig.

G.: Auch das Genre z. B. hat seine Berechtigung.

K.: Hm.

G.: Sie sind nicht dieser Ansicht?

K.: Ich enthalte mich zuweilen gern meiner Ansicht.

G.: Ich bin im Gegenteile immer froh, wenn ich meine Ansicht wieder einmal recht deutlich formuliert habe. Das erfrischt.

K.: Jede Konstitution reagiert eben anders. Mich würde das welk machen.

G.: Sie wechseln also Ihre Ansichten wie die Kleider?

K.: Das nicht. Aber ich häute mich. Das ist ein organischer Prozess. Kleiderwechseln ist eine Hantierung.

G.: Ob Kleider oder Häute. Sie geben zu, dass Sie sich manchmal widersprechen?

K.: Manchmal? Täglich.

G.: Sie sind eben noch sehr jung.

K.: Ja, ich weiss, dass das Alter unfruchtbar ist.

K.: Sie nennen Ihre Inkonsequenz Fruchtbarkeit?

K.: Ich nenne Konsequenz den Tod.

G.: Alle Achtung!

K.: Sie fühlen sich sehr sicher?

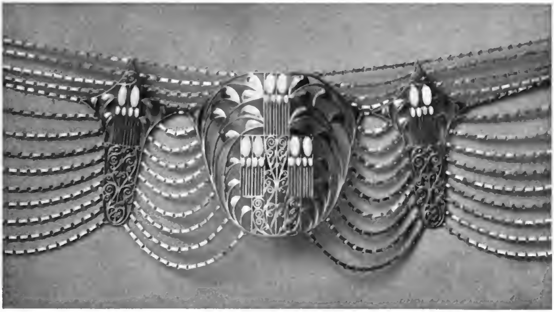
G.: Ja, ich glaube einigermaßen klar zu sehen.

K.: Wenn ich nun so kühn sein wollte, dasselbe – ich meine mit denselben Worten aber immer etwas anderes – von mir zu behaupten?

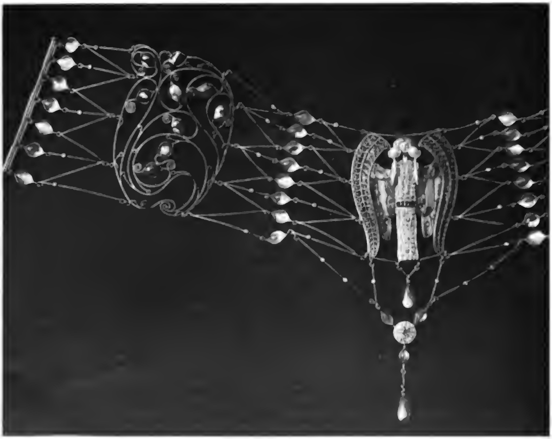
G.: Sie wollen sagen, dass einer von



Nadeln. Gold mit Halb-Edelsteinen.



Gold-
schmuck
mit Opalen.



Halsband,
Gold mit
Perlen,
Brillanten,
Rubinen,
Opalen und
Mondsteinen.

uns — und der soll natürlich ich sein — falsche Gläser trägt?

K.: Falsche Gläser....? Nein, ich bin noch viel vermessener: ich sage Gläser überhaupt.

G.: Also ich?

K.: Natürlich Sie.

G.: Ich bin Ihnen sehr verbunden.

K.: Keine Ursache.

— — — — — — — — — — — —

G.: Werden Sie mir endlich sagen, was Sie an diesem Bild auszusetzen haben.

K.: Seine Existenz. Es hat keine Notwendigkeit.

G.: Ja, was ist notwendig? Notwendig ist das Essen, das Schlafen. Aber die Kunst....

K.: Hat keinen unmittelbar praktischen, ausser ihr selbst liegenden Wert. Sicherlich nicht. Das wollten Sie zwar nicht sagen, aber ich bin froh, Ihnen endlich einmal etwas wirklich Positives geben zu können. Übrigens bemerke ich, dass Sie Notwendigkeit mit Zweckmäßigkeit verwechseln. Das Essen ist durch aus nicht notwendig, sondern nur zweckmäßig. Negieren Sie das Dasein: Sie werden sich das Essen verbieten dürfen. Wer nicht isst, geht zu Grund. Aber das beweist nichts für und gegen das Essen. Notwendig hingegen ist alles Gewachsene. Durchaus ohne Notwendigkeit ist dieses Bild. Zweckmäßig ist es, solange man von Ihnen und Ihresgleichen dafür 4000 Kronen erhalten kann.

G.: Das sind Sophistereien. Ebenso gut kann ich sagen, die unzähligen Bilder, die Rubens gemalt hat, seien unnötig.

K.: Wenn Sie damit sagen wollen, Rubens hätte um 1000 Bilder weniger zu malen gebraucht, will ich nichts dagegen haben. Aber die Notwendigkeit von Rubens drückt das 1001. Bild ebenso aus wie das erste. Da wir so und so viele Bilder von Rubens kennen, wäre es uns nicht schwer, zu sagen, dies und das sei nicht auf der Höhe der anderen. Aber kein Bild sagt gegen Rubens aus. Ihr Z. da sagt gegen Z. aus, und ich glaube, jedes seiner Bilder sagt gegen ihn aus.

G.: Sie kennen sicherlich nicht alles von ihm. Sonst würden Sie nicht so voreilig urteilen.

K.: Ich wehre mich ganz entschieden dagegen, dass meine Verurteilung, meine Verachtung von Z. voreilig sei. Wenn ich nichts gesehen hätte als diese „Lebensalter", wäre sie tief berechtigt. Denn mein — nennen Sie's meinen Dämon — täuscht mich nicht.

G.: Sie sind etwas unbescheiden.

K.: Ich bin nicht unbescheiden, wenn ich mich mit Ihnen vergleiche.

G.: Es wird immer besser.

K.: Ich meine: Sicherlich kommt so etwas von mir, einem Jungen, Ihnen gegenüber, einem Alten, unbescheiden heraus. Aber dem ist so höchstens im Verstande der Konvention, der gesellschaftlichen, wenn Sie wollen, der Moral überhaupt. In Fragen der Kunst gibt es keine „Unbescheidenheit". Da gibt es nur die Alternative: Drinnen und Draussen. Sie sind unbescheiden, da Sie draussen stehen und sich dennoch .... doch es widerstrebt mir, die Konvention allzu gröblich zu verletzen.

G.: Ich bin erstaunt über diese plötzliche Anwandlung.

K.: Es führt zu nichts. Sie sollen über mich nicht günstiger denken, als ich verdiene. Es ist Ungeduld, die mich so — geduldig macht.

G.: Ja, wenn Sie Ihrem Orakel immer im entscheidenden Momente den Mund zuhalten, kann ich freilich nie dazu gelangen, Ihre Ansichten zur Überlegung zu nehmen. Ich versichere Ihnen ehrlich, Sie würden mir einen Gefallen erweisen, wenn Sie mir sagten, warum dieses Bild Ihnen solche Missachtung einflösst.

K.: Weil es mit der Kunst, der einzigen, niemals kompromittierenden, immer sich selbst und nur sich selbst gleichen Kunst, so viel zu tun hat wie meine — sehr gut gearbeiteten Schuhe. Es ist Handwerk ohne Gnade, Pinselhandwerk mit Gefälligkeitswerten, wohlfeiler, um zwei Kreuzer zugänglicher Allerweltsphilosophie, gemalte Sentenz, illustrierte Kinderlehre, gänzlich leere Schablone, ödes Iterativum, Ausstellungsnummer, Staffeleigemeinplatz, nichts, nichts.., dazu noch Werkstatt-Technik, Unzulänglichkeit, Armseligkeit selbst im Handwerklichen. Da haben Sie die herausgekitzelte „Begründung".

G.: Viel auf einmal, aber alles Ihre Behauptung.

K.: Meinetwegen. Ich diskutiere darüber nicht. Es führt zu nichts. Sie kommen nie hinein.

G.: Wohinein?

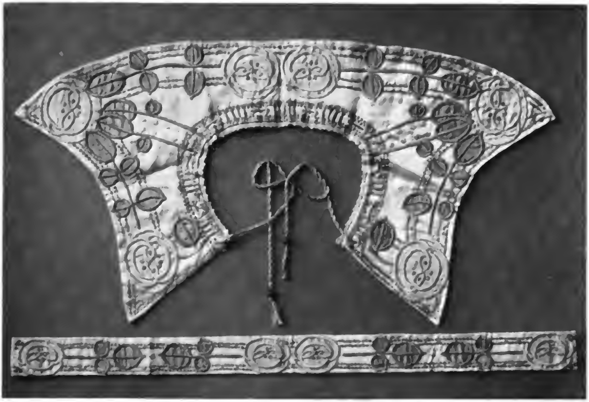
K.: In die Kunst.

G.: Und warum, wenn ich fragen darf?

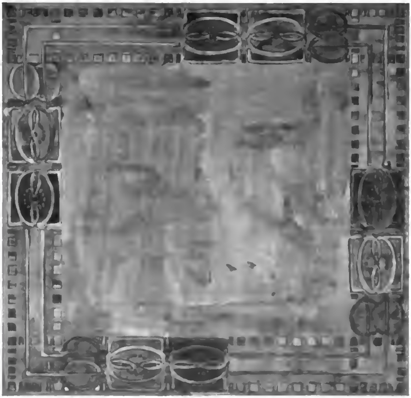
K.: Weil die Kunst nicht gegen Entrée zugänglich ist, weil die Kunst sich selbst verschweigt und sich nur — offenbart. Weil die Kunst nicht beweisbar ist, sondern Gnade.

G.: Aber ich bin ein Schätzer und Verehrer der alten Kunst. Warum ist mir diese zugänglich?

K.: Sie irren sich. Die Kunst äfft Sie und bleibt Ihnen ewig stumm. Sie kennen sich nicht mehr aus vor Traditionen und ererbten Pietätsanforderungen und bilden sich ein, schätzen zu dürfen, wo Sie gar nicht in Betracht kommen. Und stünden Sie heute ohne Ihr Erbe an Worten und Namen vor einem alten Bilde, so würden Sie es unfehlbar verraten. Alle Rembrandts und Rubens sind Ihnen und Ihresgleichen nur die „Lebensalter" von Z.

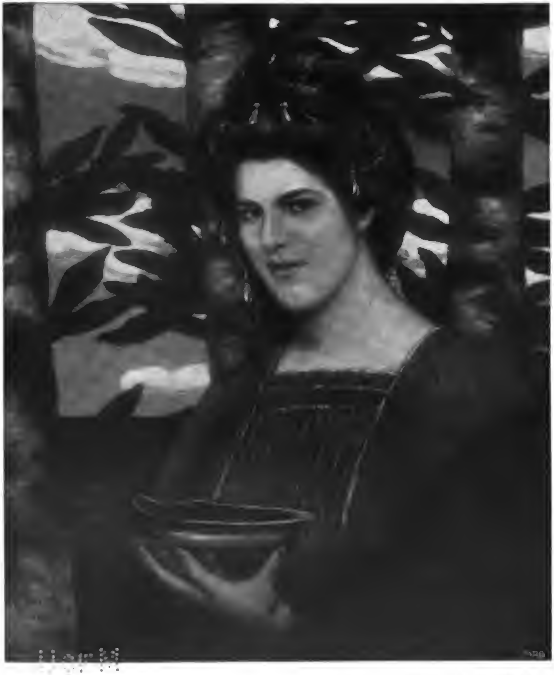


JESSIE NEWBERY—GLASGOW. GESTICKTER KRAGEN ZU EINEM KINDERKLEID.



JESSIE NEWBERY GLASGOW.

ENTWURF ZU EINEM DECKCHEN.



C. M. REBEL. DEKORATIVES GEMÄLDE.



CARL MAX REBEL—BERLIN. »Europa«. (Besitzer: Justizrat Dr. Samter—Berlin.)

CARL MAX REBEL.

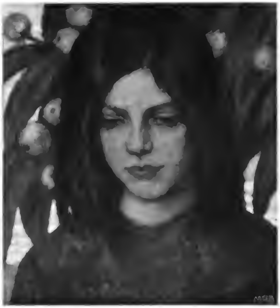
Als diese Zeitschrift vor drei Jahren den damals noch wenig bekannten Maler Rebel ihrem Publikum vorstellte, lenkte sie die Aufmerksamkeit auf ihn als auf ein Talent, dessen Ausbildung und Klärung unserem Kunstbesitz einen Zuwachs verheisse. Jetzt soll hier zum zweiten Male von ihm die Rede sein, und da fragt sich natürlich vor allem, in welchem Sinne er inzwischen fortgeschritten ist.

Die Antwort wird lauten: mit Ausdauer folgerecht und unbeirrt.

Erinnern wir uns seiner Anfänge! Er war (1874 in Berlin geboren) nach Überwindung mancher Schwierigkeiten mit achtzehn Jahren zum Besuch der Akademie gelangt, hatte diesen aber schon 1894 wieder aufgegeben und, ausgerüstet mit einiger Übung im Zeichnen, die er hauptsächlich der Leitung Woldemar Friedrichs verdankte, hatte er sich auf den dornenvollen Pfad der Selbstbelehrung begeben, um sein nichts weniger als akademisches Farbengefühl auf eigene Hand zu entwickeln.

Nicht eben Vielen ist beschieden, auf diesem Wege schnell und zweifellos zur Meisterschaft zu gelangen. Zu ihnen gehörte Rebel nicht. Die Aufgabe, die das Talent, sein Dämon, ihm gestellt hat und deren Lösung er als Lebensarbeit anerkennt, lastete auf ihm besonders schwer. Er will (oder vielmehr: er muss) für lyrische Stimmungen, die man wohl am besten als altromantische bezeichnet, den entsprechenden Ausdruck im farbigen Bilde finden und für ein ernsthaft träumerisches, von derber Lust, von nüchternem Handeln und gewitzter Unbefangenheit recht fernes Seelenweben Gestalten schaffen, die unter einer anderen Sonne als der keineswegs empfindsamen an unserem Firmamente wandeln. Dazu aber reichte seine erst knospende Phantasie zunächst nicht aus. Ihm fehlt die Schöpferkraft des grossen Genius, die, niemand weiss woher, für dunkle Gefühle neue, unmittelbar überzeugende Formen mit Ausdrucksmitteln, die nur ihr gehören, auf die Erde versetzt. Unter dem psychischen Zwang, sich künstlerisch auszusprechen und die in gesteigertem Licht erschaute und in übertragenen Bedeutungen verstandene Welt dichterisch zu verklären, musste der junge Rebel sich wie um Hülfe an die Meister wenden, die, ihm selber im Grunde verwandt, seine Augen zuerst für das Verhältnis der Kunst zur Natur geöffnet hatten.

Das waren vor Allen Böcklin und Hans



C. M. REBEL—BERLIN. Gemälde: Ernesta.

Thoma, die beiden wesengleichen und doch so verschieden gearteten Erzpoeten, deren merkwürdiges Verhältnis zu einander erst jüngst durch die höchst interessante Nebeneinanderstellung einer grösseren Anzahl ihrer Werke in Heidelberg — ein glücklicher Gedanke Henry Thode's — überraschend beleuchtet wurde: Böcklin, bei aller Vielseitigkeit seines Schaffens von Ländern und Meeren, von Göttern, Halbgöttern und Menschen doch einseitig, nämlich insofern, als er stets unter dem merklichen Einfluss seines durchgreifenden, heroisch-dramatischen Temperamentes steht, das alle Stimmungen in Empfindung, Farben und Formen in entschiedener Energie und meist auf pathetischer Höhe erhält, mögen sie nun lieblich oder gewaltsam sein; Thoma, aus einem gewissen Phlegma der Idylle kaum jemals hervortretend und insofern doch wohl einseitiger als Böcklin, aber auch, wiederum wie dieser, innerhalb der gleichbleibenden Stimmung von einem unglaublichen Reichtum an naiven Einfällen in wohl überlegter Ausgestaltung. Und neben Thoma und Böcklin, die gefunden hatten, was er suchte, liess Rebel auch andere künstlerische Persönlichkeiten seine Leitsterne sein: von Feuerbach, von Stuck, von den Engländern um Burne-Jones mag er Manches gelernt, manche Ausdrucksform als ihm selbst aus der Seele gesprochen, sich angeeignet haben. Doch wohlgemerkt: angeeignet wie man Handgriffe und Grundgedanken vom Lehrer überkommt, um sie recht bald darauf in selbständiger Verwertung eigentlich zu erwerben und dem innersten Bedürfnis angeglichen zu besitzen.

Nur ein voreingenommenes oder ein oberflächliches Urteil kann ein solches Schülerverhältnis, eine solche Hingabe an sympathische Vorbilder als charakterlose Unfähigkeit oder als gewissenlose Ausbeutung beliebter Manieren schelten. Wer Rebels Bilder aufmerksam betrachtet, wird sie sofort von den geschäftsmäßigen Nachahmungen der wohlbekannten Schar zu unterscheiden wissen. Schon in der Reihe seiner älteren Arbeiten, die vor Jahren erschienen, findet sich kaum ein Gemälde, das nicht alle Zeichen standhaften Ringens mit dem Problem und leidenschaftlicher Durchbildung der Motive an sich trüge. Vor diesen Werken spürte man unmittelbar, dass der noch nicht aus-



C. M. REBEL—BERLIN. Gemälde: Giovanna.



CARL MAX REBEL—BERLIN. ALTAR-BILD. (Besitzer: Dr. Rosenheim—Berlin.)



C. M. REBEL—BERLIN. »Fiesole im Vorfrühling«. (Besitzer: Dr. Rosenheim–Berlin.)

gereifte Künstler mit seiner Überschwänglichkeit schwerblütiger Gefühle, die an Schwärmerei grenzt, seinen Stil aus der Natur und nicht aus den Offenbarungen Anderer zu gewinnen strebte, und dass er der Sprache dieser Anderen einzelne Töne nur dann entnahm, wenn er selbst noch keinen eigenen Ausdruck für den vorschwebenden Gedanken fand und ohne diese Hilfe in verworrenen Übertreibungen sich hätte verlieren müssen.

Allmählich wird dann das Studium der Landschaft den Künstler gefestigt haben. Allerdings ein Studium, bei dem es ihm nicht auf die getreue Durchbildung von Veduten ankam, sondern das von vornherein, mit natürlicher Notwendigkeit, auf Stilisierung hinauslief. Das poetische Verständnis der Landschaftsmotive, die stimmungsvolle Auffassung, in Märchensphären verstiegen, suchte vom ersten Striche der Studie an nach einem subjektiv gemeinten, höheren Ausdruck und einer eben solchen tieferen Wahrheit, ohne doch, trotz mancher Vergewaltigung des schlechthin Korrekten in Farbe und Form, das Recht der Natur unverantwortlich zu verletzen. Und so wurden denn auch Menschen mit der Landschaft verbunden, die von der Wirklichkeit sich nicht nur durch die seltsame Vergeistigung ihrer Züge und ihres Gebahrens entfernten, sondern auch im Knochen- und Muskelbau sich oft von ihr unterschieden. Man weiss ja, dass weitaus die meisten Künstler das Opfer objektiver Wahrheit zu Gunsten subjektiver Wahrhaftigkeit für notwendig erachten, das heisst: als sterbliche Menschen nicht immer im Stande sind, die Identität von Schönheit und Wahrheit zu finden.

Die eigentümlich gedämpfte, nordische Heiterkeit der Mark und der formlose Zauber des Meeres bestärkten wohl Rebels zur Mystik geneigten, von Literatur erregten, von allem Elegisch-Wundersamen leicht ergriffenen Sinn in seinem einsamen, nur von jenen vorgezogenen Schutzgeistern begleiteten Aufwärtsschreiten; und es scheint, als habe erst ein lang dauernder Aufenthalt in Italien, im Lande der strengen Klarheit, die schweren, ziehenden Nebel durchleuchtet und die schweifende Phantasie auf das unbedingt Darstell-



C. M. REBEL. APHRODITE.



CARL MAX REBEL—BERLIN. Gemälde: »Altitalienischer Park«.

bare gebannt. Seine ahnungsvolle, schwüle Welt der suchenden, sehnenden, schmerzhaften Seelen ist heller, plastischer, unpersönlicher, gleichsam antiker geworden. Es ist, als habe Rebel an den sonnigen Abhängen von Fiesole, im blühenden Hügellande von Siena und an den apulischen Gestaden sich selbst vergessen und mit erfrischten Augen die Welt aufs neue ergriffen. Indem er dabei durch das Studium der ältesten italienischen Meister, die so bestimmt, so garnicht gefühlsschwelgerisch sind bei aller Weichheit und Feinheit der Empfindung, die Möglichkeit einer knapperen, edleren Ausdrucksweise, als bisher die seinige war, einsah und erlernte, stählte er sich sichtlich. Er blieb, der er gewesen war, in seinem unbeirrten Streben, von der Welt, die er in sich trug, aufrichtige Bekenntnisse zu formen; aber da er sich innerlich über die düstere Sagenstimmung hinaus entwickelte und mit freierer Freude die Schöpfung anstaunte, so wandelte sich eben auch naturgemäß seine Kunst. Jetzt ist er, reicher an Erfahrung und technischen Einsichten, Herr über seine Mittel und schafft müheloser, doch deshalb nicht weniger gewissenhaft als sonst. Seine Werke bleiben idealistisch, feierlich und zurückhaltend, aber sie erscheinen gesunder und, künstlerisch genommen, sinnlicher. Der gute Wille, durchzudringen zu abgeklärter Anschauung, fing an, sich zu belohnen: die schönen Gaben Carl Max Rebels, umsichtig und energisch ausgebildet, dienen jetzt einem selbstgewissen Willen. Wie weit nun dieser seine Arme breiten, was Alles er in seinen Bereich ziehen kann, muss die Zukunft lehren. Möge sie den noch jugendlichen Künstler in der Vollkraft seiner Mannesjahre vor monumentale Aufgaben führen, an denen er vollends sich erproben und seiner Sendung würdig erzeigen dürfte! Vielleicht anschaulicher als dieser Versuch einer Charakteristik des Künstlers, der als ein Lebender im Grunde doch ein Geheimnis und undefinierbar bleibt, werden die Wiedergaben von Gemälden Rebels sein Wesen darstellen. Sie lassen sich nicht mit einem Blicke erledigen, sondern verlangen, fesselnd und gewinnend, ihr Recht. DR. W. V. OETTINGEN.



CARL MAX REBEL—BERLIN. Gemälde: »Antikes Leben«.

FARBE UND RAUM-STIMMUNG.

Von der rein praktischen Seite genommen, mag die Aufgabe des Architekten in der *formalen* Ausbildung des Raums ihren Schwerpunkt haben. Sobald man das Bauen als eine *Kunst* auffasst, tritt die *Farbe* als gleichwertiges Element neben die Form.

Die Farbe in der Baukunst wieder in die ihrer Wichtigkeit entsprechende Rolle eingesetzt zu haben, ist eines der wertvollsten Ergebnisse der modernen Stilbewegung. Wie sich aber das Werden des neuen Stils bis jetzt überhaupt mehr im Innenraum als in der Aussenarchitektur dokumentiert, so müssen wir auch die Anfänge einer neuen Kultur der Farbe vor allem im Innern des Hauses suchen. Was die farbige Erscheinung der Fassaden betrifft, so hat hier die Forderung künstlerischer Grundsätze mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu rechnen. Gerade das wichtigste: die farbige Einheit des architektonischen Gesamtbildes, die Harmonie des einzelnen Hauses mit seiner Umgebung ist in einer modernen Großstadtstrasse undurchführbar. Hier kümmert sich der Nachbar nicht um den Nachbarn. Neben den bestgemeinten Ausnahmen wird immer die breite Geschmacksgleichgiltigkeit das Feld behaupten, solange die Ausführung geschlossener Baugruppen unter der Leitung eines einheitlichen künstlerischen Willens zu den Seltenheiten gehört. Man muss froh sein, dass die Natur selbst mit ihrer unermüdlichen Patina wenigstens über das Ärgste ihren ausgleichenden Schleier zu ziehen pflegt.

Anders im Innern des Hauses. Hier ist der Einzelne Herr eines abgegrenzten Reichs. Der Künstler ist im Prinzip vor die Möglichkeit gestellt, einen einheitlichen künstlerischen Gedanken durchzuführen. Es ist um so bedeutungsvoller, dass gerade hier, wo dem persönlichen Willen unumschränkte Freiheit gegeben ist, sich etwas von einer gemeinsamen Tradition zu entwickeln beginnt: etwas, das wir einen *modernen Stil der Farbe* nennen dürfen. Innerhalb der unendlichen Mannigfaltigkeit des individuellen Farbengeschmacks lässt sich doch eine Grundrichtung



CARL MAX REBEL—BERLIN. Gemälde: »Mänaden«.

verfolgen, nach der hin sich die modernen Anschauungen abklären und vertiefen. Und diese Richtung lässt sich in einen gemeinsamen Grundsatz fassen: es ist der *Grundsatz der Ruhe und Geschlossenheit.* Licht und Farbe im engeren Sinn sind die Komponenten der farbigen Raumstimmung. Auf das *Licht* angewandt, findet dieses Prinzip in der modernen *Fensterbehandlung* seinen charakteristischen Ausdruck. Wir haben hier ein interessantes Beispiel, wie die Rücksicht auf die Raumstimmung der ganzen Architektur des Hauses ihren Geist aufprägt. Solange wir im Renaissancestil bauten, wurde der Fassade die Wohnlichkeit des Raums geopfert. Um die Symmetrie der Fensterfassaden durchzuführen, schuf man ein zerstreutes, unbehagliches und unpraktisch verteiltes Licht. Zugleich zerstörte man die Wand durch übergrosse, unzweckmäßig in die Höhe geführte Fensteröffnungen. Um ein *konzentriertes,* zweckmäßig verteiltes und behagliches Licht zu bekommen, bringt man die Fenster jetzt da an, wo man sie braucht, zieht sie mehr in die Breite als in die Höhe, stellt sie nach dem Vorbild der mittelalterlichen Reihenfenster zu geschlossenen Gruppen zusammen und dergl. Die vorteilhaftere Verteilung der Lichtquellen erlaubt es, die Fenster kleiner zu machen. Man kann die Wand schonen, wodurch auch der Raum geschlossener, intimer wird. Das alles drückt sich wieder in der Aussenarchitektur aus: Von der Zerstückelung der Fassade kam man auf das Gesetz der ruhigen und geschlossenen Flächenwirkung.

Die Belichtung des Raumes ist ein vorwiegend architektonisches Problem, von der formalen Raum- und Flächenbehandlung unmittelbar abhängig. Mit der eigentlichen *Farbe* tritt ein rein malerisches Problem dem formal-architektonischen selbständig an die Seite. Es fragt sich sogar, welches von beiden Momenten als künstlerischer Stimmungsträger das stärkere ist. Jedenfalls ist eine schlechte Farbe aufdringlicher als eine schlechte Form und kann auch eine gute Architektur verderben. Umgekehrt kann man mit der Farbe manches wieder gut machen, was in der Form verfehlt ist. Denn in der Ruhe und Geschlossenheit der *Farbe* kommt das Grundgesetz der modernen Raumstimmung erst zu seiner un-



CARL MAX REBEL—BERLIN. Gemälde: »Nympheum im Hain der Egeria«.

mittelbaren und vollen Wirkung. Nicht Buntheit sondern Einheit der Stimmung verlangt der moderne Innenraum. Also das strikte Gegenteil von dem kaleidoskopischen Prinzip, welches starke Farbflecke gleichwertig gegen einandersetzt und gleichmäßig über die ganze Fläche zerstreut. Die Art, wie gewisse, in historischen Theoremen befangene Architekten »im Sinne des Mittelalters« ganze Kirchen von aussen und innen mit den schreiendsten Farben ausmalen, schlägt unserm modernen Empfinden direkt in's Gesicht. Form und Farbe gehen darin einander parallel: in der Form sucht die moderne Raumkunst ruhige, einfache Flächen mit sparsam verteiltem Ornament; in der Farbe einen ruhigen einheitlichen, den Raum beherrschenden *Grundklang* mit sparsamer Verwendung der starken Farbflecke zu konzentrierten *Accenten.* Der Träger des Grundklanges ist die Wand (gerade wie die Fläche als konstruktives, raumbildendes Element und nicht das dekorative Detail der Träger des architektonischen Gedankens ist); die Accente sind der Schmuck: entweder der Schmuck im eigentlichen Sinn, die Bilder, Vasen, Teppiche, Blumen und dergl.; oder Gebrauchsgegenstände, bei denen die Berechtigung, aufzufallen in der praktischen Bestimmung begründet ist, z. B. Zeiger und Zifferblatt einer Wanduhr. Denn der Schmuck *soll* auffallen: das Ornament in der Fläche, wie der Ring am Finger, die Schleife oder Agraffe am Hut. Von den Möbeln dagegen verlangt die Geschlossenheit der Raumstimmung, dass sie mit der Wand zusammen auch farbig als einheitlicher Organismus auftreten: so dass Möbel und Wand die Hauptnoten im farbigen Klang der Raumstimmung ausmachen. Je feiner, kultivierter das Farbengefühl des Einzelnen ist, nach desto gedämpfteren, ausgeglicheneren Akkorden wird es dabei verlangen, desto unerträglicher werden ihm lärmende Farben, starke, unvermittelte Gegensätze sein.

Wie in koloristisch feinen Bildern ist auch im Raum das feinste das Schwimmen der Lokalfarben in einem gemeinsamen Medium, etwa einem silbrigen Grau (Velasquez!) oder einem warmen Goldton (Rembrandt!), einem nüancierten Blau oder Grün usw. Selbstverständlich richtet sich die Wahl des Grundtons in Qualität und Stärke nach der Bestimmung des Raums. Je mehr der Raum der Arbeit und dem Alltagsleben gewidmet ist, desto schlichtere, einfachere Farben sind am Platze. Die Sammlung des Geistes in einem Studierzimmer verträgt sich schlecht mit einer auffallenden, lebhaften Tapete. Das Reiche gehört in den Gesellschafts- und Festraum, wo die oberflächliche Angeregtheit



C. M. REBEL. PORTRÄT MEINER FRAU.

des gesellschaftlichen Verkehrs, die animierte Stimmung festlicher Geselligkeit starke Eindrücke verträgt, und das Prunken bis zu einem gewissen Grad dazu gehört. Es ist derselbe Unterschied, den jede Dame zwischen Hauskleid, Strassenkleid und gesellschaftlicher Toilette zu machen weiss. Für manche Zwecke scheinen gewisse Farben gleichsam prädestiniert; so z. B. das Weiss für alle Räume, in denen der Eindruck der Helligkeit und Reinlichkeit vorherrschen soll: Küche, Bad — auch für das Schlafzimmer, wo das saubere Weiss der Wände und Möbel sich für uns mit einem ähnlichen Gefühl der Gesundheit und Behaglichkeit identifiziert, wie bei der Bett- und Leibwäsche. Wir haben hier einen deutlichen Fingerzeig, wie schliesslich alle diese ästhetischen Eindrücke ihre Wurzel im Boden des Physisch-Wohltuenden und Sinnlich-Angenehmen haben: eine weitere Parallele dazu, dass innerhalb der angewandten Kunst das Schöne mit dem Zweckmäßigen zusammenfällt.

Wie in allen Dingen das moderne Kunsthandwerk auf Echtheit und Gediegenheit des Materials dringt, so ist es auch für die Ausstattung des Raums das Vornehmste, wenn die Farbe in einem schönen und edeln Material zum Ausdruck kommt: Holz, Metall, Fliesen u. dergl. sich selbst zeigen. Aus demselben Grund ist die Tuch-Bespannung der Wand vornehmer als das Tapezieren. Nur da wo die Rücksicht auf die Billigkeit zur Wahl eines minderwertigen Materials zwingt, ist das Decken und Zustreichen angebracht. Aber auch hier soll die Ehrlichkeit oberstes Gesetz sein: der Anstrich der Möbel und Wandvertäfelung in einer Bauernstube ist künstlerisch gesund, denn er will nichts vortäuschen; die Imitation von Marmor in einem Salon ist widerwärtig, wie jede Täuschung, die sich selbst Lügen straft. Das Dümmste aber ist, wenn man ein schönes Material unter der Farbe verbirgt, wie unsere Neugotiker über Verputz und Sandstein, Tannen- und Eichenholz, Wände und Mauern, Möbel und Leuchtkörper, Holz- und Steinstatuen dieselbe universale Kruste ihrer bunten Kinder-Spielzeugfarben streichen.

PROF. K. WIDMER—KARLSRUHE.

REDAKTIONELLER WETTBEWERB IV: »EX LIBRIS«. Zu unserem Wettbewerb: »Ex libris« waren zwar recht viele Entwürfe eingesandt worden, doch konnten die Preise nicht verteilt werden, weil keine der Arbeiten die gestellte Aufgabe tatsächlich löste. Als Preisrichter waren anwesend die Herren Bernhard Wenig—Hanau, Hofrat Alexander Koch, Fr. Stanger und Anton Jaumann. Verlangt war ein »Ex libris« für die Privat-Bibliothek des Herausgebers dieser Zeitschrift, also ein streng persönliches Besitzer-Zeichen, nicht aber ein gefälliges Bildchen, das nur durch die Worte »Ex libris« zum Buchzeichen zurecht gemacht worden war. Nur eine gediegene Idee in prägnantester Fassung könnte als wirkliche Lösung der Aufgabe angesehen werden.

Aus den hohen zeichnerischen Qualitäten einer grossen Zahl der eingesandten Entwürfe war zu erkennen, dass die meisten Bewerber wohl fähig wären etwas brauchbares zu schaffen, dass sie aber der heutigen Strömung folgend, jede Zeichnung mit beliebigem Motiv als »Ex libris« ansehen möchten und deshalb sich nicht genügend mit dem Kern der Aufgabe beschäftigt hatten. Die Preisrichter beschlossen deshalb die Aufgabe nochmals auszuschreiben, hoffend, dass den meisten der Konkurrierenden mehr durch die Aufforderung, sich nochmals der Sache anzunehmen, genützt sein wird, als durch Veröffentlichen der noch unreifen Arbeiten. Unsere redaktionellen Preis-Ausschreiben haben ja hauptsächlich nur ideellen Wert; sie wollen jüngeren Künstlern Gelegenheit bieten, der Öffentlichkeit zu zeigen, dass sie imstande sind, schwierige Aufgaben zu lösen. Die aufgewandte Mühe macht sich durch spätere Erfolge bezahlt.

Bei der zweiten Bewerbung werden die angesetzten Preise von M. 100.–, 80.– u. 60.– unter allen Umständen verteilt werden. Arbeiten, die nicht zurückverlangt werden, bleiben in Konkurrenz. Als neuer Einlieferungstermin gilt der 10. März 1906. Alle früheren Bedingungen bleiben bestehen.

* * *

HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST DARMSTADT 1907. Die für das Jahr 1907 geplante Ausstellung in Darmstadt soll ein vollständiges Bild der heutigen hessischen Leistungen auf den Gebieten der freien und angewandten Kunst geben. In Betracht kommen Werke der freien Kunst, sofern sie von Künstlern herrühren, die entweder in Hessen ansässig sind oder aus Hessen stammen. Überdies können andere Künstler zur Ausstellung solcher Werke eingeladen werden, die hessische Motive behandeln. Das Gebiet der angewandten Kunst soll die Kunst-Industrie und das Kunst-Handwerk umfassen, soweit sie von in Hessen ansässigen Betrieben ausgeübt werden. Die Ausdehnung der Ausstellung auf das Gebiet der Architektur wurde auch beschlossen.

Am 8. November 1905 fand eine Sitzung des Hauptausschusses statt, in welcher die Sonderausschüsse ernannt wurden. In den Kunst-Ausschuss wurden die Herren Prof. Dr. F. Back, Maler Wilh. Bader, Freiherr von Heyl, Hofrat Alexander Koch und J. Scharvogel gewählt.



ENGLISCHES DAMEN-KOSTÜM. GESELLSCHAFTS-KLEID



ENGLISCHES DAMEN-KOSTÜM. BESUCHS-KLEID.





H. VAN DE VELDE—WEIMAR. GESTICKTE FÄCHER. a. d. BERLINER FÄCHER-AUSSTELLUNG.



ERICH ERLER—SAMADEN. »Motiv aus Samaden« (1899).

ERICH ERLER-SAMADEN.

In dem stillen, schlesischen Städtchen Strehlen sass Mitte der neunziger Jahre ein Wielands-Enkel, ein junger, stiller Mann. Unsicher seiner selbst. Seines Bruders Fritz künstlerische Gaben waren unter der Einwirkung einer tiefen Künstlernatur in Breslau erblüht. An den Arbeiten und dem reichen Bildungsstoff des Älteren hatte sich auch seine Phantasie entzündet. Eine Fülle merkwürdiger Bilder war ihm zugeströmt, die seine ungelenke Hand noch nicht festhalten konnte, wie er sie sah. Trotzdem brachte sie der Bruder seinem Mentor, dem alten Bräuer. Der war ein Seelenkenner; die Sachen verrieten keineswegs Sinn für gewandte Mache, aber Bräuer sah sofort: hier war mehr; hier regte sich etwas, das der Pflege wert schien. Denn in diesen Blättern drängte sich eine unabhängige Gefühlswelt, ursprünglich und naiv. So ward Erich Erler eingeladen, bei dem alten Einsiedler, der sich nur Wenigen erschloss, zu hospitieren. Das war im Jahre 1892 gewesen. In einsamen Stunden, auf häufigen Spaziergängen senkte Bräuer, ein wunderbarer Pädagoge, die unvergänglichen Grundlagen künftiger Betätigung in das junge Herz. Aber schon nach einem Jahre wollte der Traum zerfliessen. Seine Zukunft sollte auf geschäftlichem Weg gesichert werden. Zu diesem Zweck kam er wieder nach Strehlen, wo er früher das Gymnasium besucht hatte, zurück. Da fand er sich dann recht unbehaglich. Aber kräftig und gar nicht sentimental suchte er sich vier Jahre dem Berufe anzupassen, den das Leben von ihm zu verlangen schien. In stillen Nächten freilich hing er seinen Träumen nach: er zeichnete in mehr als 40 Blättern einen Totentanz — seltsam, weit abweichend von ähnlichen Zyklen, voll persönlichen und unerwarteten, allgemeinen Beziehungen, überreich an Gestalten und Umbildungen früher Eindrücke. Es war gleichsam ein Blick in den heimlichen Schatz eines Herzens, das inwendig voller Figur. Auch schriftstellerische Anlagen äusserten sich und es schien eine Zeitlang, als ob die leichte Wielandsart mit dem Einschlag sorglosen Schlesiertums Erler dem Schriftstellertum zutreiben wollte. End-



ERICH ERLER—SAMADEN. »Parkstimmung«.

lich riss er sich von der Heimat und einer wohlzuberechnenden Zukunft mit vielen Schmerzen und Mühen los, scheiternd oder landend seinen Göttern trauend. Kurz entschlossen ging er nach Paris. Auch an der Seine hatte ihm der Bruder die Pfade geebnet. Aber der Aufenthalt bekam ihm übel. Sich dort über Wasser zu halten, erfordert eine robuste Gesundheit. Die konnte er damals noch nicht einsetzen. Das Schriftstellerleben hetzte ihn. Aus Anstrengungen wurden allmählich Gefahren. Besorgt gewahrten prächtige Freunde, die sich dort seiner annahmen, die ersten Anzeichen bedenklicher Zustände. Um sein Dasein nicht im Kern knicken zu lassen, schaffte man ihn eiligst ins Engadin, nach Samaden.

Kann es im modernen Leben und innerhalb 48 Stunden wohl einen stärkeren Kontrast geben? Dort der nervenzerstörende Lärm und der Qualm der Lokale, die tötliche Hast der Überkultur, der rasende Wettlauf um Existenz und Glück — und hier Winteröde, Bauerntum, Bergwelt und urweltliche Einsamkeit. Unbeschreiblich war denn auch der Eindruck, den dieses Ereignis auf den Leidenden ausübte; wundersam genug auch die Folge. Zunächst zerstob vor dem Ausspruch des Arztes die Schriftstellerlaufbahn; sie war an die Großstadt gebunden und ohnehin nur halben Mutes beschritten. Jetzt hiess es vor allem gesund werden im Gottesfrieden von Samaden. Wirklich wurde ihm der Ort zur Stätte der Wiedergeburt. Gestützt von der Klugheit eines ausgezeichneten Arztes und noch mehr von der unermüdlichen jahrelangen sorgfältigsten Hilfe einer weit bekannten Breslauer Mäcenatenfamilie fing seine wankende Gesundheit an, sich wieder zu befestigen. Medizinische Kunst und liebevollste Obsorge vollbrachten das Wunder einer vollkommenen Heilung. Mit dem



ERICH ERLER—SAMADEN. »Parkstimmung«.

wachsenden Sicherheitsgefühl, dass ihm das Leben von neuem geschenkt sei, begann aber auch das Wesen seiner Natur, der bildnerische Trieb, wiederum zu erwachen. Jetzt schweifte jedoch seine Phantasie nicht mehr wie einst zu Strehlen in traumhaft, romantische Fernen, zu Problemen, die wohl auf jeder Reifestufe reizen, die aber in der Regel doch nur der fertige Meister beherrscht. Sein Gestaltungsdrang arbeitete vielmehr nur aufs natürlichste mit den gewaltigen Eindrücken seiner nächsten Umgebung. Machte sie doch auf ihn noch einen ganz anderen Eindruck als auf die Scharen der Touristen und Sportsleute. Die Luft, die von den eisigen Bergen her krystallrein um seine Brust floss, der knirschende Schnee, über den er tagelang wanderte, die weissen Bergspitzen, die sich in greifbarer Klarheit ins Blau streckten, glühend und zart im Licht ertönten, all das begrüsste er mit der dankbaren Inbrunst des Genesenden als seine Helfer, als seine Retter aus Not und Leiden. So war es eine Tat der Dankbarkeit und wohlberechtigt, wenn er beim ersten Hervortreten seinem Namen zur Unterscheidung von dem seines Bruders die Bezeichnung jenes Ortes anhing, dem er ein neues Dasein schuldete, von wo aus sein eigentliches Leben erst begonnen hatte. Freilich es dauerte noch lang, bis er ein Bild für würdig befand, den Weg in eine Ausstellung zu suchen. Denn in Breslau und Strehlen hatte er nur gezeichnet. Jetzt erst fing er an zu malen und nahm es als ein Bräuerschüler ungewöhnlich ernst. Ohne Vorbilder musste er die malerische Bewältigung seiner Eindrücke beginnen. Was er in Paris gesehen, war vorzugsweise der Impressionismus gewesen. Seine Pariser Form, hauptsächlich die Auflösung grosser Flächen in kleine und kleinste Farbenpartikel konnte ihm hier nicht viel



ERICH ERLER—SAMADEN. »Teufels-Turm«.

nach München kam, das auch fernerhin seine künstlerische Heimat blieb, stand trotz aller formalen Unbeholfenheit doch bereits die Richtung seines Stiles unerschütterlich fest. Denn er hatte sie errungen vor der Natur. Zugleich offenbarten diese ersten Malereien mit aller Sicherheit, dass ihm stets nur das gelingen werde, wovon sein Herz und seine Vorstellung bis zum Springen voll sein würde. Auch fernerhin bedurfte er daher keines anderen Lehrers als seiner Augen; die Kritik lieferte ihm der unbestechliche, imponierende Kunstverstand seines Bruders. So entwickelte sich seine Ausdrucksart bei seinen zahllosen Studien im Engadiner Winter immer entschiedener und auf der Münchner Internationalen im Jahre 1900 fiel den Wetterpropheten der nächsten Ausstellungen das Bild an der Spitze dieser Zeilen auf — ein in allen Tönen der Verwitterung schillernder, von Flechten überdeckter romanischer Glockenturm, unter ihm in der klaren, unendlich durchsichtigen Winterluft, das Dorf seines Heiles, Samaden.

nützen. — Denn hier gab es vor allem weite, grosse Flächen von einförmigem Schnee überdeckt, einen ebenso gleichmäßigen, blendend blauen Himmel, nichts von dem tausendfach bewegten, glitzernden Spiel des Meeres, nichts von dem farbenreichen Dunst tonreicher Niederungen. In einer Höhe von fast 2000 Metern funkeln besonders bei Schnee die Farben so mächtig, dass alle Neben- und Untertöne beinahe ganz überstrahlt werden. Ein grauer Zaun verschwindet fast in den Fluten des hellen durchsichtigen Lichtes. So wurde er durch die Natur selbst von der französischen Form des Dogmas abgeführt. Nur mit reinen und sauber ausgeschiedenen Farben konnte er der Wiedergabe der Natur nahekommen. Deshalb wählte er — gewiss ein merkwürdiger Anfang — zuerst Tempera und ganz von selbst bewegte sich sein Stil auf der Bahn der sogen. dekorativen Gestaltung, der Vereinfachung der Flächen. Als er mit seinen ersten, schüchternen Malversuchen

Sucht man die Art Erler-Samadens mit Worten zu fassen, so kann man den Namen dessen nicht unterdrücken, der das malerische Engadin entdeckt hat, den Segantinis. Man braucht ihn aber auch nicht zu scheuen, als ob dadurch dem Jüngeren Unehre zufiele und der Tote sich über Vermessenheit beklagen könnte. Denn das gewaltige Werk des grossen Bergpredigers, der auf der Höhe der Meisterschaft abgerufen wurde, steht abgeschlossen und unantastbar da. Wie alles wahrhaft Bedeutende konnte es nur einmal geleistet werden und von nichts ist Erler-Samaden weiter entfernt, als etwa Segantinis

Werke weiter zu führen zu wollen. Aber da beide von denselben Gegenden ihre Entzückungen empfingen, kann auch ohne Unbescheidenheit das Schaffen Segantinis herangezogen werden, um sich Erler-Samadens Wesen deutlich zu machen. Weniger Gewicht wäre dabei auf die Technik zu legen. Immerhin ist für diejenigen, welche Erler-Samaden als einen Nachahmer Segantinis beisprechen möchten, der Hinweis nicht wertlos, dass die Mittel Beider grundverschieden sind. Man findet bei Erler-Samaden nirgends die vielbewunderte, mühsam hergestellte, aber allerdings unvergleichlich wirksame Flecht-Technik der Farben.



ERICH ERLER—SAMADEN. »Wiesenquelle«.

Segantini bevorzugt ferner meist sehr einfache, auch im Gegenstande simple Vordergründe, um zur Herstellung der Formwirkung die Hintergründe dann desto komplizierter zu gestalten. Erler-Samaden macht es öfters umgekehrt; das Hauptgewicht liegt in Gegenstand und Ausführung vorne, die Fernen sind fast immer einfach. Weiter darauf einzugehen, scheint mir nicht notwendig. Wichtiger ist anderes. Vielleicht schon allzuoft haben wir davon gehört, dass der Gegenstand völlig gleichgültig sei, dass der Künstler — und deshalb auch derjenige, der den Künstler gut verstehen will — sich nur für das jeweilige Problem interessiere, etwa wie ein Rot im Vordergrund zu einem Blau im Hintergrunde stehe, wie man die Töne lege und zusammenstimme, wie segensreich es sei, möglichst viel Vertikalen anzubringen u. a. Für diese Richtung war es ein Triumph, dass man von Böcklin, den das Publikum gerade wegen seinen »dichterischen Zutaten« liebte, einen Brief besass, in dem er schrieb, es sei ihm beim »Gefilde der Seligen« hauptsächlich darauf angekommen, den Raum fühlen zu lassen. Das ist aber keineswegs der Kern der Sache. Böcklin gegen Böcklin! Bei Schick (Seite 40) findet sich der viel zu wenig beachtete Satz: man male überhaupt nicht ein Bild der Farbe oder einer malerischen Wirkung wegen, sondern wegen der Sache selbst. Das trifft den Nagel auf den Kopf. Natürlich meinte Böcklin damit nicht den sogen. erzählenden Inhalt, die Anekdote, sondern den Lebensgehalt eines Bildes. Der Künstler ist von einem Erlebnis erfüllt, einem wirklichen oder gedachten. Seine Gestaltungsfähigkeit kann gewiss nicht hoch genug eingeschätzt werden; was aber über die Gestaltungsfähigkeit hinaus, dem Bildwerk seinen dauernden Wert verleiht, das ist der Grad seiner Gefühlsintensität, seine innere Wahrheit, die Empfindungs-Gewalt, welche die höhere und stärkere, innere Anschauung des Künstlers auf die Betrachter überträgt und wodurch der Künstler das Empfindungs-Leben der übrigen Menschheit bereichert. Beileibe möchte ich



ERICH ERLER—SAMADEN. »Die Alte«.

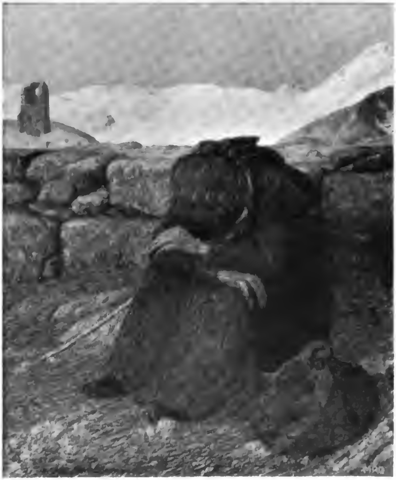
gilt ganz besonders für jene Perioden, wo durch die vorausgehenden ruhmwürdigen Aufopferungen Einzelner die Kunstmittel zu einer gewissen Höhe gebracht wurden. Von da ab treten die reinen Techniken zurück und es kommt auf Charaktere und Naturen an. Gehen wir von solchen Gesichtspunkten aus, so werden wir die Unterschiede der Künstler sofort gewahr. Segantini war vor allem ein Prediger, ein Mensch, der vom Mitleid mit den Armen durchglüht wurde. Ein sozialistischer, menschheitsverbessernderer Zug geht fast durch alle seine Werke. Die Frau, die am Winterabend ihr Bündelchen dem verschneiten Savognino

damit nicht die Nützlichkeit der Kunstmittel-Analyse bemängeln; aber man bleibe sich bewusst, dass sie ausschliesslich Wissenschaft ist. Der Genuss bedarf ihrer nicht, wie denn auch die Anwendung der Mittel bei einem rechten Künstler und einem rechten Kunstwerk, das unmittelbar wirkt, in der Regel unbewusst vor sich geht und wohl zu allen Zeiten ziemlich geheimnisvoll vor sich gegangen ist. Aus diesem Grunde kann man auch nicht zugeben, dass der Fortschritt und der Wert eines Kunstwerkes in der Mehrung der Kunst- und Ausdrucksmittel allein bestehe. Ihre Wichtigkeit bleibe ungeschmälert, aber das Hauptkriterium muss immer und überall der Lebensgehalt bilden und daraus folgt, dass es für den Kunstgenuss wichtiger ist, sich die Wesensart des Künstlers klar zu machen als seine technische Ausdrucksweise. Dies

zuführt; die Dürftigkeit, die harte Arbeit, Not und Tod — das waren seine Themen; durch sie erweckt er unser Mitgefühl. Selbst in seinen freien Arbeiten begegnen fast nur schwerlastende Gefühle, Kindsmörderinnen, Strafen der Wollüstigen und ähnliche drückende Dinge. Erdenschwere ist seine Marke. Von dem Menschheitselend, das Segantini und uns mit ihm stets aufs neue erschüttert, das in der Verbindung mit der grossartigen Bergwelt in seinen Werken einen so niederschmetternden Ausdruck gefunden, gewahren wir nichts bei Erler-Samadens Lyrismen; hier spricht ein sinniger, die Welt preisender Geist. Wie die Natur dieses Bergtales ihm selber freundlich war, so ist sie es auch seinen Menschen. Ihre Wohltaten, ihre neue und alte Kultur schildert er uns, er besingt den Abend und den Morgen; den bunten Herbst, den Frühling,

wenn der Schnee im durchsichtigen, jungen Wald nur mehr fleckenweise liegt und Sonne und Wind mit den unentwickelten, goldigen Sprossen der Lärchen schäkern. Ferne Gletscher leuchten einem glücklichen Paar unter traulich schattendem Raume. In tiefer mondscheinloser Winternacht sieht man die Sterne hart und scharf zwischen den Zweigen misteltragender Apfelbäume stehen, aber stürmisch umarmen sich trotz der bitteren Winternacht zwei junge Menschen. Dann führt er uns in den anbrechenden November-Morgen: da sind die Nebel von den Seen aufgestiegen; hohe Wiesen und schwärzliche Tannen-Wälder verlieren sich an den Bergen; der abnehmende Mond sieht vom bleichen Himmel, nur die Spitzen küsst das erste rosige Licht; bald ist die Nacht vollbracht.

Wie hoffnungsfreudig und tröstend fällt die Sonne mit gelbem Schein beim »Frühlingsmorgen« über die weite Fläche; der junge, kraftvolle Mann, in seiner blau und rot prangenden Mütze, auf seinen grünen Bergstock gestützt, geniesst die allmählich wärmer werdende Strahlen und sein Herz sagt sich: »Nun muss sich alles, alles wenden«. An der »Wiesenquelle« auf der Höhe nimmt sich beim ersten Gang in die geliebten Berge ein prächtiger junger Mensch rasch einen Trunk. Noch ist kein anderes Grün in der Natur zu sehen, als um das Wasser am Boden; aber der Schnee fängt schon an weich zu werden und die Sonne siegt. Diese erwartungsvolle Stimmung, mit einem Einschlag Eichendorfischer Wanderromantik, gibt das Bild in unvergleichlicher Weise wieder. Endlich vergeht der Schnee, die gelben Blumen spriessen, die bleichen Wiesen werden grün; da malt er das Erwachen der Natur: eine junge Engadinerin, schon etwas städtisch gekleidet, schreitet mit einem grossen Strauss durch den warmen Wind. Noch sind die braun-gelben Lärchen-Knospen an den Hängen unerschlossen, die Wächten drohen zu stürzen; ein wundervoller, beglückender Himmel spannt sich über die erquickende Landschaft aus und Liebe fliegt auf allen Wegen. Ein paarmal erscheinen auch bei Erler-Samaden alte Frauen an der Lebensgrenze, da tönt keine Klage, kein herber Laut, es ist die beruhigt ausklingende Stimmung von Gottfried Kellers wundersamem Lied: Wie glänzt der helle Mond so kalt und fern. Die alte Frau malt sich das Paradies aus: Dort sitzt die Mutter Gottes auf dem Thron, auf ihren Knieen



ERICH ERLER—SAMADEN. »Spätherbst«.



ERICH ERLER—SAMADEN. »Der erste Schnee«.

schläft ihr sel'ger Sohn . . . Würzig und frisch wehts uns aus allen Bildern entgegen; nirgends eine Sentimentalität, kein Getue um schwächliche Empfindungen, wohl aber dankbare Begeisterung und Erfülltsein von der stärkenden Kraft und Schönheit dieser wundervollen, so vielen unvergesslichen Landschaft. Kein Wunder, dass sich die Menschen so gern mit diesen Bildern ihre glücklichsten Tage zurückzaubern lassen, wo sie frei von Lasten und Alltagsmühen sich dieser kühnen und erhebenden Bergwelt hingeben durften.

Dieselbe männliche, frohe, gesunde und glückliche Natur, welche aus den Bildern zu uns redet, spricht sich auch in den meisterhaften Schmucksachen Erler-Samadens aus. Es ist jüngst beklagt worden, dass die moderne Bewegung sich nur auf den Schmuck der Haus- und Strassenkleider erstrecke und die Bahn Laliques so schnell verlassen worden sei. Das trifft im allgemeinen gewiss zu und hängt zum Teil mit dem Streben nach Einfachheit und der ästhetisch gerichteten, peinlichen Vermeidung alles Protzenhaften zusammen. Zum weit grösseren Teil ist es aber dadurch bedingt, dass sich dem modernen Stil bisher zunächst nur die unteren Hunderttausend, die einen gebildeten Geschmack besitzen, angeschlossen haben. Wenn der Künstler nur Halbedelsteine und ausschliesslich Silber in recht billiger Weise verarbeiten soll, so tut er allerdings am besten, sich in bescheidenen Formgrenzen zu halten und die vielen Möglichkeiten des rechten Winkels und eines zurückhaltenden Ornamentes zu erschöpfen. Anders liegt die Sache, wenn ein Künstler für den wirklichen Luxus schaffen kann.

Aus diesem Grunde fallen zunächst Erler-Samadens üppige Schmuckstücke, die alle für die Individualität bestimmter Personen gemacht sind, aus der ganzen, zeitgenössischen Produktion in Deutschland, Österreich und England heraus. Der Künstler verwendet ferner ohne Rücksicht auf irgend welche dogmatische Bedenken, nur seiner Empfindung folgend, gern das figürliche Element und er kann sich mit Fug darauf berufen, dass



ERICH ERLER—SAMADEN.





»DIE ZEIT GEHT NICHT, SIE STEHET STILL,
WIR WANDERN DURCH SIE HIN . . . . .«



ERICH ERLER-SAMADEN. »GÄRTEN EINER ALTEN DAME«.



ERICH ERLER-SAMADEN. »TOTER WALD«.



ERICH ERLER-SAMADEN. »November«.

auch der antike Festschmuck durch dessen Verwendung weder an Geschmack noch an Wirkung verloren hat. Wie es bei einem wirklichen Maler nicht anders möglich ist, trachtet er auch bei den Schmucksachen ganz besonders nach Farbe. Zu orientalischen Perlen fügt er blasse, alte Chrysoprase und fasst diesen kühlen Akkord in Gold. Kostbare, mexikanische Opale werden mit Altsilber verbunden. Bei dem Anhänger (S. 240) ist die Maske geschwärztes Silber, die Umrandung besteht aus Gold und ausgesucht feurigen Carneolen. Bei dem Gold-Kollier (S. 239) überblinken funkelnde Brillanten die blauschwarze Maske und jedem grösseren der goldenen Gingobiloba-Blättchen korrespondiert ein bläulicher Lapis-lazuli von ähnlicher Linie. Von besonderer Schönheit ist der Anhänger, dessen grosser Aquamarin in sinniger Weise von dem Wellenputto gehalten wird. In all diesen herrlichen Stücken herrscht ein wahrhaft schwelgerischer Schönheitssinn, und die Frauen, welche sie tragen, mögen sich geschmückt fühlen wie griechische Königinnen. Dazu kommt noch eines was diesen deliciösen Werkchen einen besonderen Charakter verleiht: sie sind *reine Treibarbeit* und von einem handwerklichen Reiz, dem wir im ganzen deutschen und englischen Gebiete kaum wieder begegnen. Es dürfte vielleicht gegenwärtig, zum mindesten in Deutschland und Österreich, niemanden geben, der es mit Meister *Schmitz* in Breslau, der alle diese Sachen hergestellt hat, an technischer Gewandtheit im Treiben und staunenswürdigem Verständnis für die Eigenart der entwerfenden Künstler aufnehmen könnte. Mit Recht hat sich daher die Breslauer Kunstschule dieses wahrhaften Meister der Goldschmiede-Kunst gesichert.



ERICH ERLER-SAMADEN. »Morgensonne«.

Allen diesen Arbeiten, die wegen der oft winzigen Details (z. B. bei den ausdrucksvollen Köpfen) meist ausserordentliche Schwierigkeiten boten, darf man das kühne Lob geben, dass sie von einer Akkuratesse, Lebendigkeit, Weichheit und Material-Gerechtigkeit sind, wie wir sie nur bei den alten Meistern antreffen. Sie haben auch nicht das mindeste Prahlerische an sich, sind musterhafte Leistungen, museumswürdige Kleinode der Treibkunst.

Was die Blätter dieses Heftes von Erich Erler-Samaden zeigen können, stellt eine Auswahl aus den Arbeiten der ersten sieben Jahre seiner malerischen Betätigung dar. Als das wichtigste erscheint, dass sie nicht, wie man zu sagen pflegt, bloss etwas erwarten lassen; die Bilder sind vielmehr vollwertige Leistungen, z. T. vorzügliche Werke. Da ziemt's sich, nicht kleinlich zu nörgeln. In der Regel überschätzt die Kritik ihren Einfluss ohnehin. Geschäftskünstlern mag sie wohl sagen, wohin der Wind weht, wer aber sein Ziel fest im Auge hat, weiss, was er soll, besser allein. Und so lehrt uns auch ein einziger Blick auf Erler-Samadens Bilder, dass er nicht des Sporns der Kritik bedarf, um ernsthaft und stetig an sich zu arbeiten. Vor allem kann man seinen Sachen die Haupteigenschaft nicht bestreiten, die sie aus der grossen Flut heraushebt und zu bedeutenden Werken stempelt: dass sie nämlich zwingende Übermittelungen einer starken, eigenartigen und vielseitigen Empfindung sind. Ein Mensch steht wieder einmal vor uns, von innerem Gleichgewicht, unangekränkelt, froh und kräftig, der sein Leben malt und uns mit seinen Arbeiten die glücklichen Augenblicke des Lebens vermehrt. DR KARL MAYR.



ERICH ERLER-SAMADEN.
(MÜNCHEN) »IM VOLKS-TON«.



ERICH ERLER-SAMADEN.
(MÜNCHEN) »ALPENROSEN«.



ERICH ERLER-SAMADEN
(MÜNCHEN) »ENGADINERIN«.



ERICH ERLER-SAMADEN.
(MÜNCHEN) »SCHNEELAND«.



ERICH ERLER-SAMADEN.
(MÜNCHEN) »ERSTES GRÜN«.

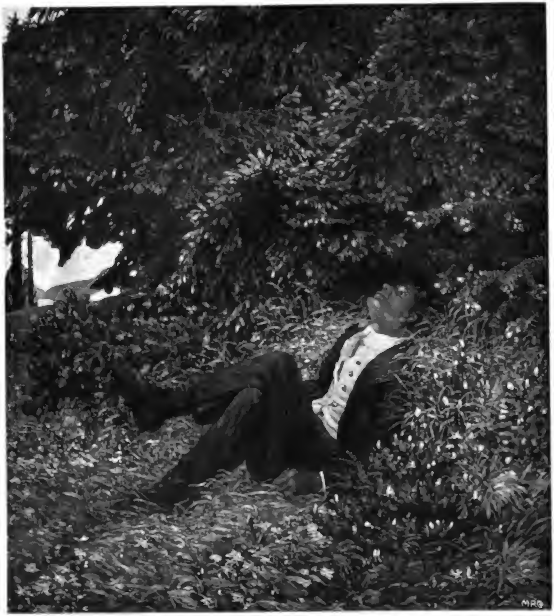


ERICH ERLER-SAMADEN. »Die blaue Pforte«.

ENTWICKLUNG

Dem vorurteilslosen Blick erscheint unsere Zeit als eine Zeit der vielfältigsten *Möglichkeiten.* Wenn wir in schwachen Stunden an ihr zu verzweifeln beginnen und sehnsüchtig, unter all diesem unruhigen Hin und Her, nach einer endgültigen Vollendung ausschauen, so vergessen wir nur zu leicht, dass es unsere *Unfähigkeit* ist, die uns schwach macht, dass wir das Grosse hinter all dem Einzelnen nicht sehen. Wir legen unser kleines Ich dem Streben der Gesamtheit unter. Die Vorwürfe, die wir gegen das Ganze zu richten wähnen, sind nur Schreie, die unsere eigene Ohnmacht, dem gewaltigen Strom, der immer über uns hinwegbrausen will, standzuhalten, dokumentieren. Wir fühlen eine *Zersplitterung*, wo eine *Macht* gegen uns anstürmt und wir meinen, diese Zersplitterung läge ausser uns. Sie liegt in uns. Wer alt wird, wer zur Ruhe strebt und dann anfängt, seine Zeit der Ruhelosigkeit des haltlosen, zielunsicheren Hin und Her, dem keine vernünftige Idee mehr zu Grunde läge, zeiht, der wird bald hinweggeschwemmt. Vorwürfe und Grollen werden bald überhört. Über den Einzelnen hinweg fliesst und schäumt der Strom der Zeit.

Es ist eine der erhebendsten Empfindungen, mit der wir unserer Zeit gegenübertreten können: das Gefühl dieses instinktiven Drängens nach einem ungekannten Ziel. Schön und erhaben ist die Beobachtung, die uns die Entwicklung lehrt, der wir uns beugen: dass der Einzelne vor diesem Thron nicht viel mehr gilt als nichts. Macht er sich dienstbar dieser Macht, er wird anfgenommen in die Gemeinschaft derer, die diesem Ziel nachstreben. Weigert er die Heerfolge, so übersieht man ihn bald. Und ehe eines Tages



ERICH ERLER-SAMADEN.
»DER GRÜNE HEINRICH«.

Frist noch vergangen ist, befindet sich die Entwicklung, die seinen Gang ohne ihn nimmt, weitab von ihm. Er vernimmt nur noch von fern ein Brausen. Dort fliesst und schäumt der Strom. Aber hier bei ihm und um ihn wird es einsam und still. Er steht für sich. Lautlos breiten sich um ihn die endlosen Horizonte. Lautlos, beinahe tot gähnt rings um ihn: *Einsamkeit.*

Wenn alle Instinkte jung und stark und wach sind, dann fühlen wir die *Einheit* der Entwicklung. Wir stellen uns machtvoll diesem Strom entgegen und freuen uns daran, wie machtvoll er schäumt. Nur die Zaghaften, nur die Kleinen, nur die Schwachen, nur die, die ohne Zusammenhang in sich selbst, ohne Zusammenhang mit ihrer Zeit sind, werden weggeschwemmt, gehen unter oder gehen beiseit. Ihre Rufe verhallen.

Und dann kommt das Gefühl der Sehnsucht, sich diesem Neuen ganz hinzugeben, diesem Wirkenden, das *Kraft* ist, zu folgen, machtvoll als ganze Persönlichkeit sich von diesen Wellen tragen zu lassen. Ein Jauchzen weitet die Seele. Mit dem Gefühl tiefsten Vertrauens segeln die Menschen immer wieder in dieses Unbekannte. Immer wieder fallen die Opfer. Immer wieder treten Neue ein. Welcher Drang leitet sie? Sind sie überzeugt, das Ziel zu finden? Ist es nur Drang, Kraft, die sie leitet?

Entwicklung heisst dieser Siegeszug, dem die Menschen sich opfern. Und gerade wenn sie trunken sind von Lebensfülle, fühlen sie diese Wellen um sich wogen und fühlen ihr Blut im Takt mit dieser Melodie pochen. Trage mich hinweg — dir will ich mich opfern! — so ruft die Stimme des wilden Blutes in uns. Auf der Höhe dieser fruchtbaren Erkenntnis formt der Künstler seine ehernen Werke.

Immer wieder stellt die Zeit diese Forderungen an den Einzelnen. Wir haben uns bisher zu sehr gewöhnt, die Geschichte zu sehr vom Standpunkte dieses Einzelnen aufzufassen, dessen Leben eine Reihe von Hoffnungen und Enttäuschungen und Verzweiflungen ist, die sich alle um dieses Eine gruppieren: wie der *Einzelne* sich zu dem *Ganzen* stellt, ob er aufjauchzt, ob er klagt, ob er nörgelt, ob er unterliegt. So zerfiel immer wieder die grosse Macht der Ereignisse, die sich des Einzelnen als *Mittel* bedienen, in eine Fülle zusammenhangloser Einzelerlebnisse: Trübungen, Hoffnungen, Freuden des Einzellebens.

In diesem Zusammenschluss aber knüpft das Ganze an das Einzelne an. *Entwicklung* des *Ganzen* ist nichts anderes als *Kräfteentfaltung* des *Einzelnen*. Und dieser Einzelne muss wissen, dass nicht sein Leben und sein Werden von Wert ist, sondern nur der eherne Gang der *Entwicklung*. E. SCHUR.

DIE THEORIE DES „SCHÖNEN“

Die spekulative Philosophie (wie wir sie bis dahin kannten — ohne den Einschlag: Naturwissenschaft), in Verbindung mit der Geschichtswissenschaft (wie wir sie bis dahin kannten — ohne den Einschlag: Geographie, Völkerkunde, Soziologie — im letzten Grunde also auch wieder Naturwissenschaft) verführten oder wollten wenigstens zu dem Glauben verführen —: *es gäbe in der Kunst eine feste Norm.*

Diese müsse gesucht werden! Alles Schaffen vergangener Zeit müsse daraufhin betrachtet, geprüft werden! Dann solle verglichen werden, das Überflüssige gestrichen werden! Und zuguterletzt — das hofft man — werde sich so etwas wie eine *feste Theorie* ergeben.

(Übrigens — selbst wenn all diese Voraussetzungen stimmten, selbst wenn demgemäß auch die Schlussfolgerung sich als richtig erwies, d. h. die feste ästhetische Theorie die Suchenden belohnte — wem wäre damit gedient? Wer wäre belohnt? Wer wäre damit seliger gemacht? Die Leute der Wissenschaft wären beglückt worden. Von ihnen wieder nur der europäische Ausschnitt.



ERICH ERLER-SAMADEN.
(MÜNCHEN) »MOND-NACHT«.

Und davon wieder nur die eine oder ein paar Generationen, die im Schatten dieses neuen Systems es sich wohl sein lassen dürften — und entschlummerten.

Doch soweit — bis zu dem Ende — war es noch nie gekommen und kommt es nie. Immer wieder schiebt sich das Wirrsal des Lebens dazwischen und neue, lebendige, dürstende Generationen verlangen nach Licht. Das Werk wurde nie fertig. Die Hoffnung blieb immer platonisch. — — Das wäre der Sinn jedes menschlichen Strebens, hiess es! Die *Hoffnung*, dieses Beste, Letzte zu finden!

Doch im Ernst! Was sollte denn geschehen, wäre dieses Unbekannte bekannt geworden? Sollten Künstler sich dann beugen?

Was ist denn Theorie anders als Wissen um Vergangenes? Jedes Praktisch-Neue stösst um, eröffnet neue Wege und neue Tore. Und gibt den nächsten Generationen Gelegenheit, sich an einer erhofften *Theorie*, die sich darauf aufbaue, die Zähne auszubeissen.

Soll die Kunst, soll das Leben sich darnach biegen, sich beugen?

Wozu also —? E. SCHUR—GR.-LICHTERFELDE.



ERICH ERLER-SAMADEN. »Brustplatte für ein Reformkleid«.

Individualität oder ein eigener Stil?

Damit ist eine Frage angeschnitten, die heute das weiteste Interesse in Anspruch nehmen darf. Wenn ich trotzdem mein Thema nicht sofort aufrolle, so hat das seinen Grund. Denn vorerst ist es notwendig, wenigstens ein skizzenhaftes Bild unserer künstlerischen Gesamtproduktion zu zeichnen.

Man weiss zwar, dass sich gegenwärtig alle möglichen Bestrebungen auf dem Gebiete der bildenden Künste begegnen, dem flüchtigen Auge nur eine grosse Wirrnis darbietend. Man vergisst eben leicht der Einheit nachzuspüren, die dennoch durch das Ganze geht und die wir mit dem Worte: »Unser Stil« belegen dürfen. Geht man noch einen Schritt weiter und übersetzt dieses Wort ins ehrliche Deutsch, so heisst es: Der Stil — des Einzelnen, und damit sind die Verhältnisse charakterisiert.

In Wahrheit und auf der ganzen Linie ist, was ich sagte, der Fall. Und zwar so sehr, dass moderne gute Kunst und die beste erst recht! zugleich der Visitkarte des betreffenden Meisters zu vergleichen. So kennt man die Bauten eines Martin Dülfer auch ohne Katalog, so ist die elegante Farbengebung grauer Scharvogelfliesen vollkommen dessen künstlerisches Eigentum, und dass der Name Leo Samberger nicht erst auf seinen Gemälden vermerkt zu sein braucht, um sie zu kennzeichnen, weiss wohl jedermann. Wir brauchen uns übrigens nicht mit weiteren Beispielen aufzuhalten und selbst die Frage, worauf dieses starke Betonen der Individualität zurückzuführen wäre, lassen wir unbeantwortet. Genug, die »persönliche Richtung« ist einmal vorhanden, der Stil des Einzelnen errang sich Marktwert und wir haben damit zu kalkulieren. *Wir*, sage ich, denn vergangene Epochen kannten ein solches Herausarbeiten, ein so scharfes Abgrenzen persönlicher Züge nicht. Ein Jens Peter Jakobsen wäre beispielsweise vor 100 Jahren einfach unmöglich gewesen. Unser ist er, sowie ein Makart unser war und wir haben deshalb, wie schon gesagt, mit solchen, mit *einzelnen* Werten zu rechnen. Und wie ich gleich hinzufügen möchte, das ist an sich in hohem, im höchsten Maße erfreulich.

Da die Welt Tausende von Spiegeln aufgestellt hat, sich darin zu malen, da der Künstler, also der, welcher Geschautes und Empfundenes äussern und umsetzen kann, ist ihm seine Eigenart lieb, auch stets neue

Schönheit in die Welt hereinzutragen, bezw. aufzudecken vermag. Denn kühn sich über Traditionen, das Veraltete und Vorhandene hinwegsetzend, gibt er der grossen Welt *seine*, flicht neue Blüten in den Kranz alter Kulturen und sucht und findet immer . . .

So ist das Weltbild reicher und reicher geworden, die Schöpfung, so wurden es wir Menschen; so hat sich unser Bewusstsein vertieft, unser Gefühl veredelt und so fanden wir die »Nüancen« und ungeahnt neue Freuden am Sein . . . — Allein eine Sehnsucht unserer Zeit geht doch auch dahin, wieder allgemeinen künstlerischen Werten im Leben zu begegnen. Erfüllt werden solche Träume zwar sicherlich nicht so bald, denn ein grosser, alles mit sich fortreissender Rhythmus heischt ein anderes Vorher als die jetzige Zeit. Monumentalität baut sich nämlich nur aus Massenbegriffen, baut sich nur auf, wo Tausende und Tausende anbetend auf den Knien liegen. Ohne die griechische Mythologie keine griechische Plastik! Ohne der sich kasteienden Mönchsseele des Mittelalters keine gotischen Dome! Uns fehlen aber die Massen-Instinkte . . .



ERICH ERLER-SAMADEN. Brosche in Gold.

Was könnte nun an deren Stelle wieder einen allgemeinen Zug in unser Schaffen hereintragen? Das ist eben die Frage! Im Kleinen wüssten wir ja wohl, wie wir zu verfahren hätten. Man weiss, dass ein grosser, in Farben und Linien bestimmt gehaltener Teppich bewirkt, dass Objekte, die auf ihm befindlich, »zusammengehen«. Grässel hat in die Münchner Friedhöfe Struktur gebracht durch Reihengräber-Anlagen etc. So könnte ich mehrere Beispiele nennen.

Allein was hilft dies? Unsrem ganzen Schaffen fehlt der Teppich; unsrer so schönen und so bunten künstlerischen Kultur die wiederkehrende Linie — oder doch nicht so gänzlich? Das moderne Warenhaus scheint doch schon einiges von der Zukunft zu verraten. Sachlich gehalten, eine Schöpfung unserer Zeit, ragt es gross und massig in monumentaler Gewandung in der Strassenflucht auf. Da ist kein Schwanken, nur Sicherheit, kein Irren, nur Ruhe. Und erst das Innere! Heben sich nicht alle die ausliegenden Schätze, — die Schätze einer ganzen Welt — vorteilhaft vom architektonischen Rahmen ab? Ist hier etwa das Notwendige nicht — Pracht geworden, die Zeit — Schönheit? — Diese meine Zeilen sollen übrigens nicht so aufgefasst werden, als ob wir von der Industrie, der Technik, *dem Techniker* allein einen allgemeinen Stil zu erwarten hätten. Es könnte zwar sein. Allein auch *die* Annahme hat viel für sich, dass die — Nationen wieder stilbildend vorgehen werden. Österreich, Wien lässt beispielsweise solche Schlüsse zu. Ein einheitliches künstlerisches *vorwiegend lyrisches* Empfinden gibt da bei fast jeder Kunstäusserung den Ausschlag, und der einzelne Künstler schafft, wenn auch sonst noch so sehr seinen Launen folgend, *bewusst* für seine Landsleute...

Ist das ein Fehler, ist es ein Vorzug? Ist die Individualität höher zu bewerten oder ein allgemeiner Stil? Treiben wir diesem entgegen, oder werden uns auch fürder diese und jene Künstler Führer sein? Lauter Fragen! Doch *ein* Mann braucht und soll sie nicht beantworten. — M. O. BARON LASSER — MÜNCHEN.



ERICH ERLER-SAMADEN. KOLLIER AUS GOLD, LAPIS LAZULI UND BRILLANTEN.



ERICH ERLER-SAMADEN. UHRKETTENSCHLOSS.



ERICH ERLER-SAMADEN. KOLLIER.





ERICH ERLER-SAMADEN. ANHÄNGER.



ERICH ERLER-SAMADEN. KOLLIER (SILBER, PERLEN UND CHRYSOPRASE)



ERICH ERLER-SAMADEN. KOLLIER-ANHÄNGER.









ERICH ERLER-SAMADEN. KOLLIERS UND UHRKETTEN, SILBER MIT OPALEN.



ERICH ERLER-SAMADEN. SCHMUCKKÄSTCHEN AUS SCHWARZER BRONZE.



ERICH ERLER-SAMADEN. SCHMUCKKÄSTCHEN AUS SILBER GETRIEBEN, DIE DUNKLEN STELLEN VERGOLDET.



ERICH ERLER—SAMADEN.

KOLLIER MIT ANHÄNGER.

ERICH ERLER
SAMADEN.



KOLLIER
MIT ANHÄNGER.

DIE SCHMUCKSACHEN SIND AUSGEFÜHRT
VON GOLDSCHMIED SCHMITZ IN BRESLAU.





PROF. R. MAYER — KARLSRUHE. SCHOPENHAUER-MEDAILLE.



PROF. R. MAYER — KARLSRUHE. PLAKETTE Dr. E. FIESER.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

EINGANG ZUR VERKAUFSSTELLE.

Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Die neue Verkaufsstelle. Aussenansicht.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

KÜNSTLERISCHE MASCHINENMÖBEL.

Ist es nicht mehr als einmal unter allgemeinem Beifall ausgesprochen worden, dass nur diejenige Kunst wirklich gedeihen kann, die aus den wirtschaftlichen und sozialen Verhältnissen ihrer Zeit herauswächst?

Nun aber sind diese Verhältnisse doch heutzutage anerkanntermaßen ganz andere, als jemals zuvor. Wir haben, seit die französische Revolution die unteren Stände befreite und damit die Gleichberechtigung aller zur Grundlage alles Handelns machte, keine kleine Schar von Privilegierten mehr, die allein die Träger einer höheren Kultur sein können. Da Gleichheit vor dem Gesetze ist, wenigstens im Prinzip, wenn auch die Praxis leider noch ganz andere Bilder zeigt, als sie die Theorie wünscht, so ist doch keiner unter uns, der heute nicht mehr, bedeutend mehr an den Segnungen der Kultur teilnimmt, als dies noch vor etwa hundert Jahren möglich gewesen wäre.

Hat diesen Veränderungen des wirtschaftlich-sozialen Lebens die Kunst entsprochen? Hat sie sich wirklich bemüht, loszukommen von jenen Grundlagen, die einst, als sie den wirtschaftlich-sozialen Verhältnissen der Zeit entsprachen, ebenso sehr die Grundlage der damaligen Kunstblüte darstellten, wie sie heute für eine solche, da sie die politische Entwicklung so völlig über den Haufen geworfen hat, nur als ein grosses Hemmnis sich herausstellen können. Es ist bekannt genug, was noch vor wenigen Jahren »Kunstgewerbe« hiess. Ein Nachahmen alter Stilformen war das Programm des künstlerischen Schaffens auf diesem Gebiet für eine Zeit, die mit jener, in der diese Stilformen enstanden, kaum noch irgend etwas zu tun hatte. »Stilgerecht« war die Devise, die damals gleich »kunstgerecht« gesetzt ward, und derjenige galt als der grösste »Künstler«, bei dem dieses Wort mit der grössten Berechtigung zur Anwendung gelangen konnte.

Die Folgen dieser Irrungen sind gleichfalls bekannt genug. Man übersah, dass jene Werke, die nachgeahmt wurden, die Erzeugnisse ganz anderer sozialer Verhältnisse gewesen waren, dass sie in einer Zeit, da Handarbeit in Folge der wirtschaftlich bescheidnen



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

VERKAUFSRAUM MIT DEM EINGANG.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

VERKAUFSRAUM MIT DER KASSE.

Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

Stellung ihrer Ausüber, noch recht billig war, ausschliesslich für jene beschränkten Kreise geschaffen waren, die wirtschaftlich kräftig genug waren, um jene Handarbeit in ihre Dienste stellen zu können, dass aber jene Zeit jetzt unwiederbringlich verloren war, nachdem die Emanzipation der ganzen menschlichen Gesellschaft eine Verschiebung aller Arbeitsverhältnisse herbeigeführt hat, die vor allem den Wert der Handarbeit erhöhte, darum seltener machte und darum andere Kräfte an ihre Stelle zu setzen strebte.

Und so entstanden, da bei der Nachbildung dieser handgearbeiteten Erzeugnisse überall an Handarbeit gespart werden musste, jene äusserlich so blendenden, innerlich so unsoliden Sachen, die wir alle kennen, die uns alle heute noch umgeben, die Kunst zu sein vorgaben und es weniger waren, als vielleicht je ein künstlerisches Erzeugnis von Menschenhand vorher, so entstanden jene Produkte, die schliesslich so unerträglich wurden, dass sie jene Bestrebungen zu Tage förderten, die wir heute unter dem Namen »moderne dekorative Kunst« zusammen zu fassen pflegen.

Was diese will und bisher erreicht hat, braucht hier nicht erst gesagt zu werden. Es wird niemand leugnen können, dass hier neben vielem völlig Missglückten auch vieles recht Erfreuliche bereits zu Tage getreten ist, dass aber im allgemeinen noch ein Schwanken, Suchen und Tappen vorherrscht, das es bisher noch zu keinen wirklich abschliessenden Leistungen hat kommen lassen. Wie aber steht es mit dem Verhältnis dieser Bestrebungen zu jenen neuen sozial-ökonomischen Forderungen unserer Zeit, die jene Kunst, die sie abzulösen sich anschickt, zu ihrem eigenen Schaden noch so gänzlich ausser Acht gelassen hat, wie steht es mit ihrer Rücksichtnahme auf die frei gewordenen, kulturell gestiegenen Massen, wie mit ihrer Rücksichtnahme auf die neuen Arbeitsweisen, die das 19. Jahrhundert an die Stelle der alten Handarbeit zu setzen sich bemüht hat?

Es wird gleichfalls niemand leugnen können, dass unsere moderne dekorative Kunst bisher ein recht aristokratisches Gepräge trägt, dass sie zwar vielfach sich gänzlich frei hält von jenem falschen Prunk, den jene soeben abgelaufene Nachahmungs-Periode heraufbeschworen hat, dass aber ihre Herstellung meist Kosten erfordert, die mit ihrer Einfachheit in seltsamem Widerspruch steht, und die allein von jenen einzigen Privilegierten, die unsere Zeit noch kennt, bestritten werden können, den Reichen. Die moderne dekorative Kunst ist noch keine Kunst der breiteren Massen geworden, ja, da Kultur sich heute weniger denn je mit Reichtum deckt, in keiner Weise die Kunst derjenigen, die als die Führer unserer kulturellen Entwicklung angesehen werden können. Was ist der Grund für diese auffallende Erscheinung? Sie hat eben auch ihrerseits sich noch nicht in das richtige Verhältnis zu den veränderten Verhältnissen unserer Zeit gesetzt, sie hat zwar den Stil der Kunst völlig geändert, nicht aber auch zugleich die Arbeitsmethode, d. h. jene Handarbeit aufgegeben, die einst alles machte, was schön ward, und dazu billig und gut, die aber heute, will sie wieder gut arbeiten, die teuerste Kraft ist, die man sich denken kann.

Mit anderen Worten: die moderne Kunst hat noch nicht recht entdeckt, dass die Maschine erfunden ist. Sie hat noch nicht begriffen, dass auch auf ihrem Gebiet, wie auf so vielen industriellen, ihr Wesen die Grundlage sein muss, auf der sich die künstlerische Arbeit in der Hauptsache aufbaut, ja vielleicht sogar das Hauptmittel, durch das sie heute zur Ausführung gelangen kann. Sie hat es bisher wohl überhaupt kaum für möglich gehalten, dass durch ihre Mechanik wahre Kunst entstehen kann, die zwar nicht den Reiz der industriellen Handarbeit zeigt, wohl aber den von künstlerischen Ideen; wofern nur die Kunst sich ihrer Mechanik richtig zu bedienen weiss.

Unter diesen Umständen wird man verstehen, was es bedeutet, wenn jetzt wenigstens an einer Stelle in Deutschland dieses wohl wichtigste künstlerische Problem unserer Zeit begriffen und mit aller Energie in die Praxis umzusetzen versucht worden ist, dass



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN.

EIN VERKAUFSRAUM.

Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. SALON IN MAHAGONI.

Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Speisezimmer in Mahagoni.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

an einer Stelle jetzt der Maschine in der Kunst die Rolle, die ihr heutzutage gebührt, zugewiesen und ihre Brauchbarkeit für diese erprobt worden ist. Die bekannte Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst, eine der Hauptvertreterinnen der modernen Möbel-Industrie Deutschlands und von jeher gerade dadurch bekannt, dass sie ihre künstlerischen Bestrebungen mehr als andere verwandte Anstalten auf den Boden der wirklichen Praxis gestellt hat, ist jetzt mit Möbeln an die Öffentlichkeit getreten, die auf Grund echter künstlerischer Entwürfe ganz ausschliesslich von Maschinen ausgeführt worden sind. Und zwar handelt es sich hierbei nicht etwa um einzelne Stücke, es liegen schon eine ganze Reihe von Zimmer-Einrichtungen vor, ja ganze Wohnungs-Einrichtungen. Es ist kein schüchterner Anfang mehr mit einigen wenigen Versuchsstücken, vielmehr eine ganze entschlossene Tat, die sofort in die Praxis treten kann, und dann zweifellos erkennen lassen dürfte, wie weiter auf diesem Wege gewandelt werden soll.

Wie ist die Herstellung dieser Möbel vor sich gegangen?

Zunächst bedurfte es dazu eines phantasievollen Künstlers, der zugleich Verständnis für Technik und Material besass. In Richard Riemerschmid, der immer schon die wichtigste künstlerische Stütze dieser Anstalt war, besass diese eine Kraft, die die Garantie eines sicheren Gelingens von vornherein bot. Für die mannigfachsten Stoffe, für die mannigfachsten Techniken hat dieser Künstler bisher schon gearbeitet, nie hat er, wie heute so viele und gerade nicht die unbekanntesten unter den modernen Künstlern, feststehende Systeme von Formen und Ornamenten auf jeden dieser Stoffe zu übertragen gesucht, einerlei ob diese auch immer zu ihrer Aufnahme geeignet waren. Seine Kunst war immer aus dem Wesen der betreffenden Materialien und Techniken herausgeboren. Seine Kunstelemente, seine Ornamentik wiederholten sich nicht.

Dann war es nötig, sich klar zu werden, wie die Maschine arbeitet und welche Ma-



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Herrenzimmer in Kiefernholz, grauschwarz gebeizt.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

schinen für das Künstlerische der Möbelindustrie zu Gebote stehen. Die einfachsten Holzbearbeitungs-Maschinen sind die Säge-, die Hobel- und die Fräsmaschine. Erstere beiden arbeiten vor allem in Flächen und einfachen Linien, letztere vermag durch ihre Kehlungen die plastische Belebung in grossen Zügen herbeizuführen.

Auf die Säge- und Fräsmaschinen stützen sich die künstlerischen Elemente dieser Möbel fast ausschliesslich. Durch die Säge wurden die eigentlichen Grundformen hergestellt, durch die Fräsmaschine, indem sie Profile gestaltete, Kanten abfasste u. dergl. mehr, die Übergänge der einzelnen Flächen und eine reichere Belebung derselben erzielt. Auch die Beschläge und alle sonstigen Zutaten sind mit Maschinen hergestellt d. h. gestanzt oder wo Flächenmuster erzielt werden sollen, geätzt (vergl. Abb. Seite 264). Und so wirken diese Möbel vor allem durch die Güte ihres Materials, durch ihren Aufbau, ihre Konstruktion, ihre Verhältnisse und Linienführung, bisweilen auch, bei den einfacheren Möbeln mit unechtem Holz durch ihren Farbenanstrich, künstlerische Elemente, deren Wirkungen echt moderne sind und die auch vielfach die durch Handarbeit hergestellten modernen Möbel erstrebt haben. Ihr Eindruck ist daher in erster Linie der eines ruhigen Ernstes; eine klare Gliederung, eine edle Einfachheit ist, was an ihnen zunächst auffällt und was nach Aussagen der Fabrikanten der bessere Teil des Publikums jetzt auch schon von selber verlangt. Man will keine Ornamentik mehr, nachdem man so lange und so sinnlos damit überfüttert worden. Man sehnt sich nach Ruhe, gerade wie zur Zeit des Empire, da das Barock und Rokoko zu immer seltsameren Dingen gelangt war. Denn es geht in der Kunst wie im Menschenleben überhaupt: auf den Rausch folgt die Ermüdung, bis man wieder nach langer Ruhe, nach neuem Rausch verlangt. Und so geben sich diese Maschinenmöbel in ihrer ganzen Erscheinung durchaus zeitgemäß und man darf schon deshalb auf eine allgemeine freudige Aufnahme hoffen.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. HERRENZIMMER IN EICHE, GERÄUCHERT.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. SOFA MIT RÜCKWAND.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

Doch auch das ist für sie hinsichtlich ihrer Aufnahme recht hoffnungsvoll, dass, wie die Abbildungen dieses Heftes zeigen, ihre Erscheinung von den mit der Hand gefertigten Möbel kaum abzuweichen scheint. Der Laie wird hier einen Unterschied überhaupt nicht erkennen. Erst der Fachmann sieht, dass z. B. beim Rahmenwerk der Türen die Querhölzer nicht in derselben Ebene liegen wie die Langhölzer, da man infolge der Unfähigkeit der Maschine diese Teile alle in ganz genau derselben Dicke herzustellen, von vornherein die Abstände in der Dicke vergrössert hat, um kleinere Unterschiede, die sich viel unangenehmer bemerkbar zu machen pflegen, zu vermeiden. Er wird weiter bemerken, dass alle Beschläge und Schlösser, da die Maschine schwer genau abgemessene Vertiefungen herstellen kann, nicht eingelassen, sondern aufgeschraubt sind, und dass dies zum Teil auch mit den Seitensprossen der Stuhlbeine oder Seitenlehnen der Stühle geschehen ist. Darum gilt es glücklicherweise garnicht, mit diesen Möbeln etwas ganz Neues in Form und Erscheinung dem Publikum mundgerecht zu machen, nicht zu



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Schreibtisch aus vorstehendem Herrenzimmer.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

kämpfen gegen liebe, alte Gewohnheiten und neue Wünsche an deren Stelle erst erzeugen. Nur der Name Maschinen-Möbel mag etwas abschreckend wirken. Zu sehr sind wir nach unseren bisherigen Erfahrungen gewöhnt, mit der Maschine alle andere Begriffe, nur den nicht, den der Kunst zu verbinden.

Konkurrenzfähig aber werden diese Möbel auf alle Fälle sein, auch gegenüber jenen »Magazinmöbeln«, die bisher die grosse Menge mit scheinbar anständigen Möbeln zu versorgen schien. Die Maschinenarbeit stellt sich bei ihnen der Einfachheit des Stils und seiner Zweckmäßigkeit für die Maschine wegen durchaus billiger als bei jenen, die maschinell mit grosser Mühe die ganz anders geartete Handarbeit nachzumachen strebten. So kann hier in echtem Material geliefert werden, was dort nur in minderwertigem ausgeführt werden konnte. Dazu kommt die Solidität: alle Wände sind des Ziehens des Holzes wegen auf Rahmen gearbeitet. Vor allem aber, es ist hier ein echter Massenbetrieb beabsichtigt, bei dem erst die Menge des Absatzes den Gewinn



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Bücherschrank aus vorstehendem Herrenzimmer.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. BILLIGES WOHNZIMMER.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. BILLIGE KÜCHENMÖBEL.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. BILLIGES SCHLAFZIMMER.



RICHARD RIEMERSCHMID. MÖBEL AUS OBIGEM SCHLAFZIMMER.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. WOHN- UND EMPFANGSZIMMER IN MAHAGONI, MASSIV.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. STUHL, SESSEL UND TISCH.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

bringen soll und darum die Preise niedrig anzusetzen gestattet. Um aber jenen, der sich naturgemäß auf ein weites Gebiet erstrecken muss, zu ermöglichen, sind zur Verminderung der Verschickungskosten alle Möbel so konstruiert, dass sie sich mit leichter Mühe auseinander nehmen und brettartig aneinander gelegt, als Pakete verschicken lassen. Ihre Zusammensetzung aber am Ort der Bestimmung gestaltet sich so einfach, dass jeder Laie sie vornehmen kann.

Doch auch das wird für den Vertrieb dieser Möbel von Wichtigkeit sein, dass man bei ihnen hinsichtlich ihrer Ausführung und der durch diese bedingten Preise gleich an die verschiedensten Kreise gedacht hat. Drei verschiedene Wohnungseinrichtungen mit abgestuften Preisen sind zugleich in Angriff genommen worden. Die erste enthält Wohn-, Schlafstube und Küche. Die Möbel sind aus gestrichenem Fichtenholz hergestellt, die Beschläge Messing und Eisen. Ihr Preis beträgt etwa 450 M (vergl. Abb. S. 258—259). Die zweite Einrichtung kostet ungefähr 1200 M, die dritte ca. 2400 M.

Zu allen diesen Einrichtungen gibt es dann noch sogenannte Ergänzungsmöbel, d. h. Möbel, die wie Bücherschränke, doppelte Waschtische nicht in jedem Falle verlangt werden, deren Preise sich aber auch darum



RICH. RIEMERSCHMID. Schränkchen aus nebenstehendem Wohn- u. Empfangszimmer.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. SCHLAFZIMMER, IN LÄRCHENHOLZ NATUR.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. WASCHTISCH AUS OBIGEM SCHLAFZIMMER.

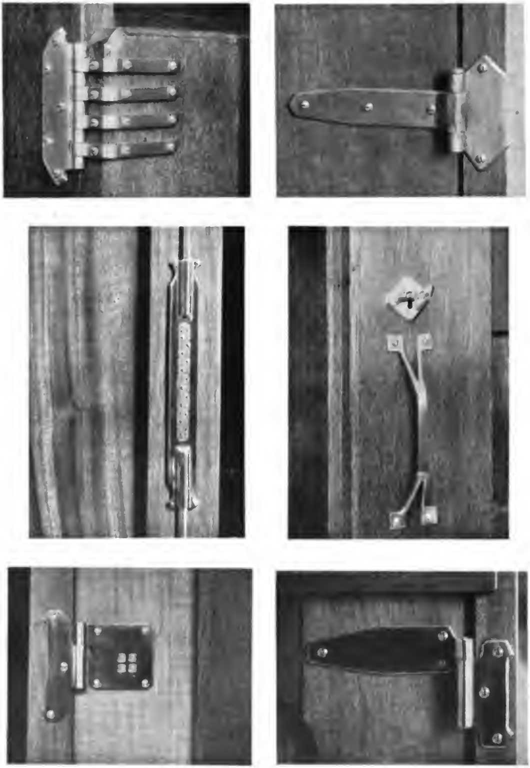
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.

ein wenig höher stellen müssen. Im übrigen beabsichtigt die Firma, um allzu grosse Eintönigkeit zu vermeiden und auch die inzwischen gemachten Erfahrungen verwerten zu können, jedes Muster möglichst nur ein Jahr lang bearbeiten zu lassen und dann mit neuen Entwürfen hervorzutreten.

Das dürfte in der Hauptsache das sein, was sich über diese eigenartigen Möbel sagen lässt. Gewiss, es handelt sich hierbei zunächst noch um Versuche, die später wohl zu noch besseren Lösungen werden führen können. Es dürfte auch nicht ganz ausgeschlossen sein, dass später daneben eine Art Kompromissmöbel entstehen wird, das halb Maschinen-, halb Handarbeit sein und damit eine grössere Fülle von Variationen zulassen wird. Sicherlich aber wird jeder, der sich ernsthaft mit diesen Dingen beschäftigt, eingestehen, dass hier ein Problem von grosser Tragweite mit ungewöhnlicher Energie und Folgerichtigkeit in Angriff genommen, und bereits zu einer Durchführung gebracht worden ist, die als durchaus brauchbar für die Praxis erscheint. Mögen nun aber diese Möbel auch den Beifall bei dem Publikum finden, für das sie bestimmt sind und Anregung geben zu ähnlichen Taten, auf diesen wie auf anderen Gebieten der dekorativen Kunst. — DR. ERNST ZIMMERMANN.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Schrank aus nebenstehendem Schlafzimmer.
Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



RICH. RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. VERSCHIEDENE MÖBELBESCHLÄGE.

Ausgeführt von der Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst.



JOACHIM PETERSEN. Aschen-Urnen in matter Glasur.
Ausgeführt von P. Ipsens Enke, Kgl. Hof-Terrakotta-Fabrik—Kopenhagen.

REDAKTIONELLES PREIS-AUSSCHREIBEN: ASCHEN-URNEN.

EINLIEFERUNGS-TERMIN: 10. APRIL 1906.

Gewünscht werden Entwürfe zu künstlerischen Aschen-Urnen für *freie* Aufstellung auf Postamenten, in Nischen oder in Kolumbariums-Wänden. Als Material für die Ausführung kann glasierter Ton oder Metall vorgesehen werden. Die Grundform der Urne kann ebensowohl rund als eckig gewählt werden, nur muss im inneren der Urne der eigentliche metallene Aschenbehälter, wie er von den Krematorien versiegelt abgegeben wird, Platz finden können. Dieser Aschenbehälter ist meist zylinderisch, hat einen Durchmesser von 15 cm und ist 22 cm hoch. Die Urne, die bei freier Aufstellung mittels Schrauben auf ihrem Standorte befestigt wird, muss oben oder im Boden eine mindestens 16 cm grosse Öffnung haben, um den Aschenbehälter einführen zu lassen. Durch einen Verschluss mit Gewinde oder Überfalz muss die Öffnung gegen das Eindringen des Wassers abgeschlossen werden. Im übrigen sind der Ausstattung der Urne keine anderen als die selbstverständlichen ästhetischen und materialtechnischen Grenzen gezogen.

Die Entwürfe müssen in $^1/_2$ wirklicher Grösse gezeichnet sein; jede Darstellungsart ist zulässig, sofern nach der Zeichnung eine gute Reproduktion gemacht werden kann. Schwarz-weiss-Manier wird bevorzugt. I. Preis M 60.—, II. Preis M 50.—, III. Preis M 40.—.

Zur Teilnahme sind alle Künstler des In- und Auslandes berechtigt. Jeder Teilnehmer unterwirft sich den nachstehenden Bedingungen: Die Arbeiten müssen postfrei rechtzeitig an die Redaktion in Darmstadt gelangen. Zeichnungen in gefalztem Zustande sind keinesfalls zulässig. Jede Zeichnung muss ein Kennwort haben (*nicht* Kennzeichen). Ein beigefügter verschlossener Briefumschlag mit gleichem Kennwort versehen, soll Name und Adresse des Absenders enthalten. Die nicht preisgekrönten Entwürfe werden gleich nach Erledigung des Wettbewerbes zurückgesandt (franko nur, wenn Rückporto der Adresse beigelegt war). Als selbstverständlich wird angenommen, dass alle Entwürfe noch nirgends veröffentlichte Originalarbeiten sind. Die Beurteilung der einlaufenden Arbeiten findet durch eine Preisrichtergruppe statt, die durch die Redaktionskommission unter Zuziehung von Künstlern und Fachleuten gebildet wird. Das Preisgericht behält sich vor, nötigenfalls die Höhe der Preise innerhalb der ausgesetzten Summe anders zu bemessen, ebenso auch den Wettbewerb ein zweitesmal auszuschreiben, wenn die erste Aufforderung nicht genügend beschickt worden. Bei der zweiten Entscheidung muss die ausgeschriebene Summe unter allen Umständen verteilt werden. Die Urheber der preisgekrönten Entwürfe, sowie die der lobend erwähnten, werden in der Bekanntgabe der Entscheidung der Preisrichter wie auch bei der Veröffentlichung der Entwürfe genannt. Mit der Erteilung eines Preises erwirbt die Redaktion das unbedingte Publikations- bezw. Verlagsrecht. Die Entwürfe selbst und das Ausführungsrecht der Arbeiten bleiben Eigentum der Urheber. Zur Publikation der lobend erwähnten Entwürfe ist die Redaktion berechtigt, aber nicht verpflichtet. D. R.



RICHARD RIEMERSCHMID. Kaffee-Service in Porzellan.
Ausgeführt von der Kgl. Porzellan-Manufaktur -Meissen.

Neue Service der Kgl. Porzellan-Manufaktur Meissen.

Nichts hat der modernen Keramik bisher sosehr gefehlt, als brauchbare und geschmackvolle Service. Die Blumenvase, das dekorative Setzstück ist bekanntlich bisher das Hauptobjekt ihrer Reformierungsversuche und Neugestaltungen gewesen, obwohl kein Mensch behaupten wird, dass diese Dinge wichtiger sind als Eßservice. Unter diesen Umständen ist es doppelt anzuerkennen, dass die Kgl. Porzellanmanufaktur in letzter Zeit sich alle Mühe gegeben hat, namhafte Künstler zur Ausfüllung dieser Lücke zu veranlassen. Hier liegt das Ergebnis der Bemühungen Richard Riemerschmids vor: ein Eßservice und Kaffeeservice mit gleichem Dekor. Riemerschmids Bestrebung bei Schaffung dieser Dinge war in erster Linie ein populäres Service herzustellen nach Art des sattsam bekannten und ebenso abgebrauchten Zwiebelmusterservices, das geeignet wäre, diese zu ersetzen. Er griff daher auch hier zur kobaltblauen Unterglasurfarbe als hauptsächlichstem Dekorationsmittel, befleissigte sich zur Minderung der Herstellungskosten grosser Einfachheit, suchte aber alle dekorativen Mittel auch wirklich zur vollen Wirkung zu bringen. Ob er hierbei den Geschmack des grösseren Publikums in der Tat getroffen, muss die Praxis zeigen. Das Publikum ist ja eine recht träge Masse, die, wenn heute das so allgemein beliebte Zwiebelmuster eingeführt werden sollte, seiner doch nicht ganz wegzuleugnenden Bizarrerie gewiss ebenso verständnislos und ablehnend gegenüber stehen würde, wie so mancher Neuerung unserer Zeit. Der künstlerisch empfindende Mensch dagegen wird wohl an diesem Service sofort sehen, dass alle Formen fein empfunden, die dekorative Belebung geschickt und organisch erfolgt ist, dass aber die Teller vielleicht etwas schwer verziert sind und die Gesamterscheinung nicht ganz die Delikatesse zeigt, die man für gewöhnlich beim Porzellan erwartet, und an die man ganz besonders beim Meissener Porzellan gewöhnt war. — E. Z.



RICHARD RIEMERSCHMID. ESS-SERVICE IN PORZELLAN.



OSWALD POHL. Entwurf zu einer Wand-Dekoration.

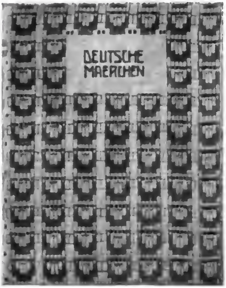
FACHKLASSE FERDINAND NIGG
an der Magdeburger Kunstgewerbe-Schule.

Ferdinand Nigg als Künstler und Lehrer ganz zu würdigen, ist auf den paar Zeilen, die uns hier zur Verfügung stehen, nicht möglich. Begnügen wir uns damit, ein paar Hinweise auf die hier abgebildeten Arbeiten zu geben. Ferdinand Nigg leitet an der Magdeburger Kunstgewerbeschule die Fachklasse für Buchschmuck und Textilarbeiten. Druckerpresse und Webstuhl sind die wichtigsten Ausstattungsgegenstände seiner Schulklasse. Ornamentzeichnen ins Blaue hinein gibt es da nicht. Alles und jedes, was entworfen und gezeichnet wird, hat schon von Anfang an seine ganz bestimmten Beziehungen, aus denen die Formengebung herauswächst. Bei den Arbeiten für Buchschmuck baut sich der Unterricht auf den allerersten Grundprinzipien auf. Zuerst ein künstlerisch einwandsfreier Typensatz und dann erst ein entsprechender sparsam angewandter Schmuck — falls ein solcher überhaupt von nöten ist. Vorlageblätter werden auch verwandt, aber wohlgemerkt nicht zum Kopieren, sondern zum Korrigieren. Geschmacklose Rechnungsformulare, verballhornte Büchertitel, barocke Geschäftsanzeigen und dergleichen Undinge mehr müssen die Schüler vor dem Setzkasten in einen nach künstlerischen Prinzipien angeordneten Schriftsatz ummodeln. Schade, dass wir hier nicht ein paar instruktive Gegenüberstellungen von Beispiel und Gegenbeispiel bringen können. Es hätte sich an der Hand derselben leichter und einfacher, als es durch Worte möglich ist, beweisen lassen, wie ungeheuer wichtig und wertvoll gerade diese in den Augen mancher Kunstgewerbler vielleicht zu simpelen Übungen sind. Und doch schärfen auch sie das Auge ungemein; denn das rasche Erfassen der Unterschiede der einzelnen Buchstabenumrisse, das Abwägen der ornamentalen Massenverteilung sowie der Schwarz-Weiss-Wirkung entwickelt fehlende dekorative Fähigkeiten ebensosehr wie sie schon vorhandene weiter ausbildet.

Wie wirksam in den Kontrasten ist beispielsweise die auf S. 272 wiedergegebene Studie Willi Wegeners. Wir wollen uns ja nicht verhehlen, dass hier noch manches zu wünschen übrig bleibt, wie z. B. die Loslösung der einzelnen Figuren von einander; aber die sichere und geschickte Fleckanordnung spricht doch von stark dekorativem Empfinden. Gut ist auch der lustige Umschlag zu dem Märchenbuche (S. 269), bei dem hier in der Abbildung leider die delikate Farbe, in der er konzipiert ist, nicht mitspricht. Dann die prächtigen, fein stilisierten Vögel auf S. 273, die in farbigem Druck auf hellem Stoff weit heiterer und freundlicher wirken als



WILLI WEGENER. BUCH-UMSCHLAG.



MARIE SCHNEEGASS.

ADOLF HENKLEIN.

BUCH-UMSCHLÄGE.





DALDIX SCHRIFT-SETZER.



HANS FRANK.

Aus der Fachklasse Ferdinand Nigg an der Magdeburger Kunstgewerbe-Schule.



ADOLF HENKLEIN. Entwurf zu einem Signet.

in der Reproduktion. Als Klischee ist hier Linoleum verwandt, das ausser dem Vorzuge der Billigkeit noch den anderen Vorteil geniesst, dass es technisch leicht zu behandeln ist. Dadurch, dass der Schüler die Druckplatte selbst schneiden muss, wird er von vornherein auf eine dem Material entsprechende Dekoration hingewiesen und bleibt so vor technischen Widersinnigkeiten bewahrt, die unausbleiblich sind, wo nur entworfen und gezeichnet wird ohne Rücksicht auf Materialcharakter.

Das beste, was wir in dieser Technik hier abbilden konnten, ist wohl Wegeners Wanddekoration auf S. 271, wo die köstlich charakterisierten Vögel aus den oberen Zehntausenden mit verhaltenem Ärger und tiefgehender Verachtung auf die zudringlichen Proletenvögel herabsehen, die es gewagt haben, sich auf dem gleichen Baumast niederzulassen, auf den jene wohl verbriefte Rechte zu haben scheinen. Der in der gleichen Technik gedachte Buchumschlag von Erich Knüppelholz, der uns ein sehr charakteristisch gefasstes Windspiel zeigt, lässt in der Reproduktion die feinen Valeurs, wie er sie beispielsweise bei einem Druck auf Samt zeigt, nicht zur Geltung kommen. Die Wiedergabe des temperamentvollen, wuchtigen Schnittes von Oswald Pohl (S. 271) wird dem Urbilde weit mehr gerecht, und auch die Signete Ad. Henkleins geben von dem Geschick und Geschmack dieses jungen Buchkünstlers eine gute Vorstellung.

Dass auch in der Textil-Abteilung der Nigg'schen Fachklasse nach den gleichen Prinzipien gearbeitet wird, braucht nach dem eben gesagten kaum mehr erwähnt zu werden. Auch hier finden wir die bis ins kleinste gehende Berücksichtigung der Technik, deren Kenntnis die unumgänglich notwendige Arbeit am Webstuhle selbst vermittelt. Dass die völlig anders geartete technische Betätigung auch ein vom bisher gesehenen stark unterschiedene Dekorations-Prinzip schafft, zeigt der stilvolle gute Buchdeckel von Marie Schneegass auf S. 270.

Die beiden letzten Abbildungen unseres Artikels fallen aus dem Rahmen der Niggschen Schülerarbeiten völlig heraus. Es sind keine Skizzen für Flächenkunst, sondern delikate Zeichnungen von reizvollen Details eines Garten-Entwurfes. Friedrich Bauer, der, wie die letzte Düsseldorfer Ausstellung bewiesen hat, zu den hoffnungsvollsten Gartenkünstlern gehört die wir besitzen, mag sich in der Klasse Nigg vielleicht etwas deplaziert vorkommen. Allein er wird sich wohl auch darüber im klaren sein, dass ein so geschmackvoller Künstler und trefflicher Lehrer wie Nigg, der seine höchste Aufgabe in der Ausbildung selbständiger Künstlerindividualitäten erblickt, ihm selbst für sein völlig anders geartetes Fach weit mehr Anregung und Belehrung geben kann, als es der Unterricht an einer schlechten rechten Durchschnittsgärtnerschule ihm zu bieten vermag. — ALFRED HAGELSTANGE.



ADOLF HENKLEIN. Entwurf zu einem Ex libris.



WILLI WEGENER. ENTWURF ZU EINER WAND-DEKORATION IN FARBIGEM LINOLEUM-DRUCK.



OSWALD POHL.
ENTWURF
ZU EINEM
LINOLEUM-
DRUCK.



WILLI WEGENER. STUDIE.

Aus der Fachklasse Ferdinand Nigg an der Magdeburger Kunstgewerbe-Schule.



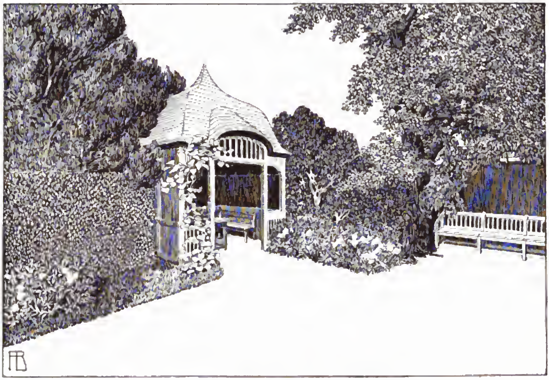


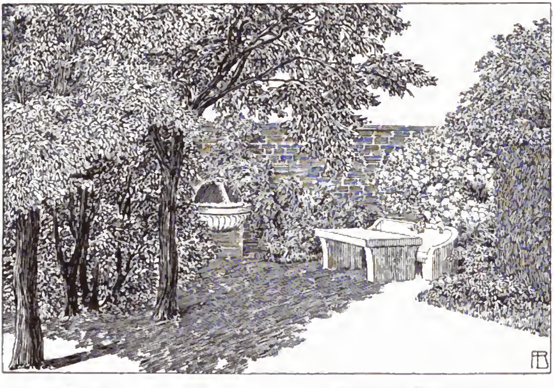
ERICH KNÜPPELHOLZ—MAGDEBURG. BUCH-UMSCHLÄGE, SAMT MIT LINOLEUM-DRUCK.



WILLI WEGENER.

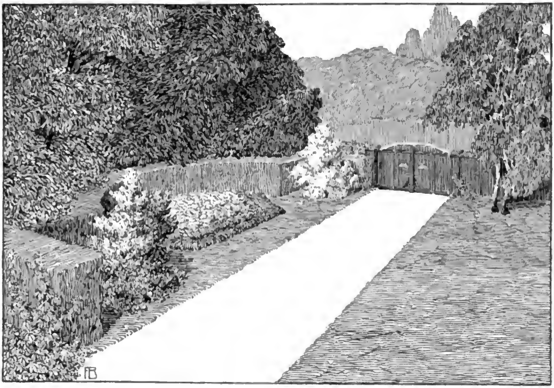
Aus der Fachklasse FERDINAND NIGG an der Magdeburger Kunstgewerbe-Schule.





FRIEDRICH BAUER. ENTWÜRFE ZU EINER GARTEN-ANLAGE.

Aus der Fachklasse Ferdinand Nigg an der Magdeburger Kunstgewerbe-Schule.

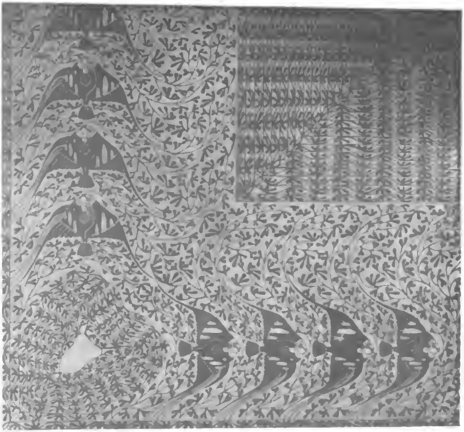


FRIEDRICH BAUER. Entwurf zu einer Garten-Anlage.

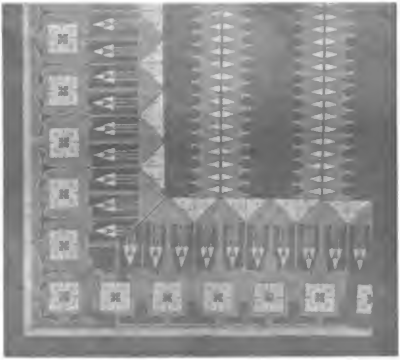
PREIS-AUSSCHREIBEN: TAFELTÜCHER. Die auf den beiden nachfolgenden Seiten abgebildeten Entwürfe zu Tafeltüchern sind in dem Preis-Ausschreiben der Firma Norbert Langer & Söhne in Deutsch-Liebau prämiiert oder angekauft worden. Die Bewertung der Arbeiten fand ausschliesslich nach künstlerischen Grundsätzen statt, obgleich es der Firma angenehmer gewesen wäre, wenn mehr solche Muster, die dem Geschmack des Publikums entgegenkommen, bevorzugt worden wären. Eine wirkliche Preisverteilung wurde nicht vorgenommen, dagegen wurden acht Entwürfe als die besten bezeichnet und diesen die ausgeschriebenen Summen zuerkannt. Diese Arbeiten stammten von folgenden Bewerbern: Eduard Josef Wimmer—Wien, Johanna Hollmann—Wien, Fritz Ditte—Wien, Agnes Speyer—Wien, Fia und Rudolf Wille—Berlin, Max Benirschke—Düsseldorf, Otto Schönthal—Wien, Otto Kayser—Breslau. Im Protokoll der Sitzung der Preisrichter wird auf das hohe künstlerische Niveau vieler der eingegangenen Arbeiten hingewiesen und der hohe Wert der in die engste Wahl genommenen Entwürfe hervorgehoben, doch die Firma bemerkt dazu, dass wahrscheinlich keine dieser ausgewählten Arbeiten auch wirklich ausgeführt werden kann und dass sie somit den eigentlichen Zweck des Preis-Ausschreibens nicht erfüllt sieht. Es wurden zehn weitere Entwürfe, die der Firma besonders zusagten, noch angekauft.

NEUE PREIS-AUSSCHREIBEN DER ZEITSCHRIFT »INNEN-DEKORATION«. Vier neue Wettbewerbe werden ausgeschrieben: 1. Ideen für Dekorationen, 2. Kleinere Holzwaren, 3. Bureau und Empfangsraum eines Kaufmanns, 4. Zimmerdecke in Holz oder Stuck. Die Einlieferungstermine sind 10. März 1906, 10. Mai 1906, 10. Juli 1906, 10. September 1906. Im Wettbewerb 1, 2 u. 4 wird ein I. Pr. M 80.—, ein II. Pr. M 60.—, ein III. Pr. M 40.— verteilt werden; im Wettbewerb 3 beträgt der I. Pr. M 100.—, II. Pr. M 80.—, III. Pr. M 60.—. Alle näheren Angaben und Bedingungen enthält das Januarheft der »Innen-Dekoration« Darmstadt.

MODERNE TAFELTÜCHER.



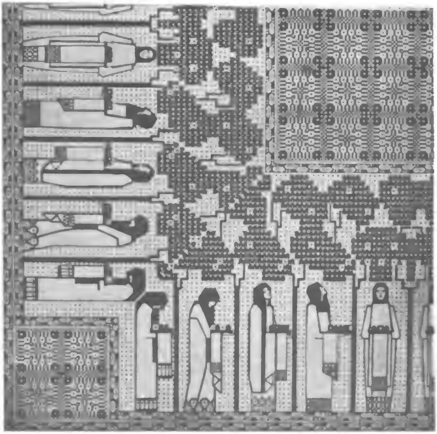
JOHANNA HOLLMANN—WIEN. PREISGEKRÖNT.



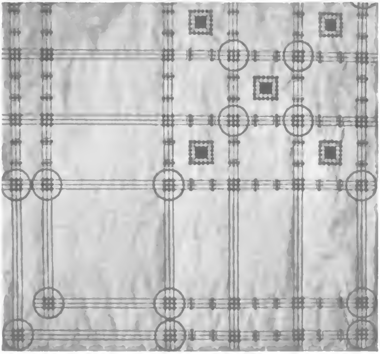
ALOIS BOHLA
DEUTSCH-
LIEBAU.
ANGEKAUFT.

Aus dem Wettbewerb der Firma Norbert Langer & Söhne—Deutsch-Liebau.

MODERNE TAFELTÜCHER.



AGNES SPEYER—WIEN. PREISGEKRÖNT.



ALOIS BOHLA
DEUTSCH-
LIEBAU.
ANGEKAUFT.

Aus dem Wettbewerb der Firma Norbert Langer & Söhne—Deutsch-Liebau.



MARG. JUNGE. SPIELZEUG »KLOSTER-SCHULE«.
Ausgeführt von »Werkstätten für Deutschen Hausrat«, Dresden.



DIDI SEMKEN—WORPSWEDE. BEMALTE HOLZ-SCHACHTELN.



G. KLEINHEMPEL. SPIELZEUG »SCHNEEWITTCHEN«.
Ausgeführt von »Werkstätten für Deutschen Hausrat«, Dresden.



E. LIEBERMANN. SPIELZEUG »SCHLOSS«.
Ausgeführt von »Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst«.





FANNY
ZAKUCKA
WIEN.

SPIELZEUG
BEMALTE
HOLZFIGUREN.

Aus dem Januarheft der Zeitschrift »Kind und Kunst«. — Sonderheft der »Wiener Werkstätte«.

FERDINAND HODLER-GENF

VON HANS ROSENHAGEN.

Die Psychologen behaupten, dass der menschlichen Seele ein lebhaftes Bedürfnis nach immer neuen Anregungen innewohne, und dass daher alles Neue und Ungewohnte einen mächtigen Reiz auf sie ausübe. Wenn man jedoch einmal das Publikum beobachtet, wie es sich in einer Kunst-Ausstellung gegenüber neuen Erscheinungen verhält, ist man sehr geneigt, jener Behauptung aufs Lebhafteste zu widersprechen. Statt sich durch eine neue künstlerische Idee, einen neuen künstlerischen Ausdruck angeregt und gehoben zu fühlen, haben die meisten Ausstellungs-Besucher nichts Nötigeres zu tun als ihre Entrüstung über den ungewohnten Anblick zu äussern und den armen Künstler, der sich originell zu sein erlaubte, in Grund und Boden zu verdammen. Aber die Psychologen haben dennoch Recht. Das Entsetzen des Publikums über gewisse Künstler und Werke in den Ausstellungen ist nicht eine Folge des Neuen, das ihm geboten wird, sondern nur ein Zeichen seiner Unfähigkeit, Künstlergedanken mitzudenken und das in Taten umgesetzte Ergebnis nachzuprüfen. Das Publikum begreift gar nicht, dass ihm etwas Neues gezeigt wird, sondern meint, der Künstler wolle es nur provozieren, indem er den allgemeinen Vorstellungen von Kunst und von Schönheit mit Nichtachtung begegnet. Ausserdem spricht hier noch die Gewohnheit mit, alles vom Nützlichkeits-Standpunkt aus zu beurteilen. Man findet es unbegreiflich, dass Jemand gegen sein Interesse arbeitet, was der Künstler doch offenbar tut, wenn er dem Publikum Leistungen darbietet, die diesem unmöglich gefallen können. Der Wunsch des Künstlers, die Erscheinungswelt aus sich heraus neu zu gestalten, seine und nicht Jedermanns Vorstellung davon zu geben, ist für die grosse Menge völlig unverständlich. Das Neue an sich wird vom Publikum immer gut aufgenommen, sobald es in Beziehung zu irgend einem Nutzen gebracht werden kann. Daher vollzieht sich in der Mode der krasseste Wechsel ohne erheblichen Widerspruch; darum wehrt sich Niemand gegen die Umwälzungen, die irgendwelche Erfindungen im öffentlichen Leben hervorrufen.

Weil sich nun niemals beweisen lässt, ob diese oder jene Art des künstlerischen Ausdrucks besser — im Sinne des Publikums also nützlicher — ist, kommt es schliesslich nur darauf an, das Publikum an das Neue in der Kunst zu gewöhnen. Das gelingt freilich niemals, wenn dem Künstler die gesunde und reine Empfindung und der sinngemäße Ausdruck dafür gefehlt hat; denn hier greifen glücklicher Weise dunkle, aber zuverlässig wirkende, jedem natürlichen Menschen verliehene Instinkte hindernd ein, und gelingt sehr schwer, wenn die Beziehungen des Neuen zu den bekannten Äusserungen der Kunst nicht offen daliegen. Die Gewöhnung ist die eigentliche Grundlage des Kunstgeschmacks. Sobald sie eingetreten, ist das Publikum auch mehr oder minder in der Lage, zu erfassen, worauf es bei solchen neuen Kunstäusserungen ankommt, was daran zu bewundern ist.

Ein Künstler, der für die Allgemeinheit noch ausserhalb des von den widerspruchvollsten Erscheinungen erfüllten Kreises der Gewöhnung steht, ist der Schweizer Maler Ferdinand Hodler. Seine Bilder sind in den letzten Jahren vielfach in deutschen Ausstellungen gezeigt worden und haben bei diesen Gelegenheiten eine sehr verschiedenartige Beurteilung erfahren, wobei quantitativ allerdings die Ablehnung überwog. Darüber brauchte man sich nicht besonders zu wundern, denn Hodlers Kunst befindet



F. HODLER — GENF. »Ergriffenheit«. (1894.) Privatbesitz Bern.

sich äusserlich und innerlich in einem vollkommenen Gegensatz zu der Malerei, die heut üblich und anerkannt ist. Aber die Form der Ablehnung liess leider wieder einmal ganz deutlich erkennen, dass die wenigsten Menschen imstande sind, originelle Kunstwerke für sich zu betrachten und den Absichten des Künstlers nachzugehen. Entweder wurden ganz unmögliche Vergleiche gezogen oder aber die Ablehnung erfolgte einfach darum, weil man sich von dem Neuen an sich abgestossen fühlte. Ein Hauptgrund für die Verständnislosigkeit, mit der selbst gutwillige Kunstfreunde den Schöpfungen Hodlers gegenüberstanden, war jedoch wohl die Art der Vorführung. Die Bilder des Künstlers wurden ebenso gezeigt, wie alle anderen Bilder in den Ausstellungen, zum Teil zwischen ihnen. Daraus ergab sich von vornherein ein falscher Maßstab. Wenn die Bilder Hodlers in Wirklichkeit auch mobile Objekte sind, so sind sie es doch ganz und gar nicht in der Idee des Künstlers. Ihrer Natur nach sind sie immobil, untrennbar von einem festen Grunde, von Architektur. Sie stehen nicht in einer Reihe mit den Bildern, die man auf diese oder jene Wände hängen kann, und die in Masse die Kunst-Ausstellungen füllen, sie entfalten ihr Bestes erst in einer bestimmten Verbindung. Und da den meisten Menschen die Fähigkeit abgeht, die Art der Betrachtung eines Bildes von diesem selbst abhängig zu machen, ist Hodler in dem, worauf die Grösse seiner Kunst und ihre Bedeutung beruht, gründlich missverstanden worden.

* * *

Die Bilder des Schweizer Meisters würden der Menge weniger rätselhaft erscheinen, wenn man nicht vollständig vergessen hätte, dass die Grundlage aller Künste der Rhyth-



F. HODLER — GENF. »Der bezauberte Jüngling« (1894). Im Privatbesitz in Biberist.



FERDINAND HODLER—GENF. »Vergnügter Jüngling«. (1894) Privatbesitz Biberist.

mus und dass die Wirkung eines Malwerkes genau so abhängig von ihm ist, wie die eines Musikstückes. Während aber die meisten Maler bemüht sind, das Gesetzmäßige ihrer Schöpfungen zu verbergen, um das Zufällige der natürlichen Bildungen, was diese den meisten Menschen so reizvoll und erst wirklich erscheinen lässt, zum Ausdruck zu bringen, sucht Hodler gerade durch die Betonung des Gleichförmigen, durch den abgemessenen Wechsel der Linien und Farben den Rhythmus in seine königlichen Ehren wieder einzusetzen. Je stärker er sich in dieser Richtung bemüht, umso auffälliger wird natürlich der Gegensatz zwischen seiner Kunst und der der Anderen, und es ist sicher, dass er ein Martyrium freiwillig auf sich nahm, als er dem Rhythmus alles opferte, was das Publikum in Malwerken zu finden liebt. Indem er das tat, stellte er allerdings eine uralte, Jahrhunderte lang vernachlässigte Beziehung der Malerei zur Architektur wieder her, zu jener Kunst, in welcher der Rhythmus neben dem Material die allein wirkende Kraft ist. Hodlers Verdienste nach dieser Seite können nicht hoch genug veranschlagt werden, nachdem alle Welt sich über das Darniederliegen des monumentalen Sinnes bei den zeitgenössischen Malern beklagt hat. Dass man den Künstler nun doch nicht versteht, beweist nur, wie wenig klar der Begriff der Monumentalität dem modernen Geschlecht ist.

Wenn man einmal erkannt hat, dass Hodler seine künstlerische Sprache einem Gesetz untergeordnet hat, das für ihn nicht weniger zwingend ist, als etwa für einen Dichter eine einmal gewählte metrische Form, so begreift man auch, warum sich der Künstler in diesem und jenem von allgemeinen Vorstellungen und bekannten Tatsachen zuweilen entfernt. Er opfert ganz gewiss nicht ohne Überlegung manchen natürlichen Ausdruck. Darum sollte man gegenüber seinen Schöpfungen sich hüten, von Zeichenfehlern zu sprechen, oder dem Maler mangelnden Farbensinn vorzuwerfen. Wer ein Bild wie »Die Nacht« hervorbringen konnte, hat ein klassisches Zeugnis dafür geliefert, dass er ein Meister der Zeichnung ist und die Form vollkommen beherrscht, und wer ein Werk

von so feinem koloristischen Reiz zu ersinnen wusste, wie den »Rückzug von Marignano«, besitzt malerische Empfindung in hohem Maße. Dass Hodler sich nicht scheut, Hergebrachtes umzustossen, wenn er seine Idee dadurch stärker und klarer zum Ausdruck zu bringen vermag, darf ihm nicht verdacht werden, und umsoweniger, als er gar nicht die Absicht andeutet, die Natur wiederzugeben, wie sie ist. Er benutzt sie zwar, aber er fühlt sich nicht an sie gebunden; er gibt nur das von ihr, was ihm erhaben, schön, und ausdrucksvoll erscheint. Er will nicht schildern, sondern etwas mitteilen. Und hier ist der Punkt, wo er sich mit den grössten Künstlern aller Zeiten berührt, mit den Primitiven, mit Giotto und Masaccio und auch mit den Vollendern, den Signorelli und Michelangelo. Sogar an die Cölner Meister und Dürer darf man denken. Indessen er ist nichts weniger als ein Nachahmer. Er geht seine eigenen Wege, kommt aber in künstlerischer Beziehung zu ähnlichen Ergebnissen wie jene Alten.

Hodlers Kunst will nach zwei Seiten gewürdigt sein: Nach ihrem Inhalt und nach ihrem Ausdruck. Im letzten Grunde freilich sind die beiden so sehr von einander bedingt, dass man von jenem nicht sprechen kann, ohne diesen in Betracht zu ziehen. Dass der Künstler nicht Alltägliches darzustellen sucht oder Eindrücke mitzuteilen wünscht, sondern Gedanken und Empfindungen, geht ganz klar aus seinen Bildern hervor. Er schlägt allerdings sogleich eine Richtung ein, die ihn ebenso weit entfernt von den Gedanken und Empfindungen der lebenden Künstler, wie von den Dokumenten der Vergangenheit. Wenn Maler wie Giotto oder Fra Angelico die Empfindungen der Liebe, der Freude, der Trauer oder der höchsten Seligkeit zur Darstellung bringen wollten, hatten sie nicht nötig, die Träger dieser Empfindungen neu zu erfinden. Es war ganz selbstverständlich, dass sie die Gestalten der heiligen Geschichte benutzen, um Zustände der Menschenseele auszudrücken. Und da Jedermann mit diesen heiligen Gestalten vertraut war, wurden ihre Absichten ohne Weiteres und vollkommen verstanden. Hodler jedoch, in der Erkenntnis, dass biblische Darstellungen für Menschen von heut, wenn auch nicht jeder Bedeutung, so doch des sachlichen Interesses entbehren, hat nach neuen Gefässen gesucht, in die er seine Ideen und Gefühle giessen konnte. Er hat dabei zuweilen, wie seine Bilder »Bezauberter Knabe« und »Fröhlicher Knabe« bezeugen, zu ganz realen Erscheinungen gegriffen; häufiger jedoch aus dem Verlangen heraus, eindringlicher zu wirken mit allen Mitteln, welche die Kunst in diesem Falle erlaubt, und unabhängig zu sein von jeder Rücksicht, mit schnellem Entschlusse die Verbindung mit der Welt der realen Erscheinungen — wohlgemerkt: nicht etwa mit der Natur! — aufgegeben. Freie Geschöpfe seiner Phantasie wurden die Träger seiner Gedanken und Empfindungen.

Nun kann man wohl nicht sagen, dass die in Bildern, wie die »Enttäuschten« oder die »Lebensmüden« oder »Eurhythmie« niedergelegten Empfindungen Hodlers völlig unverstanden geblieben sind; aber der Maler wurde für einen seltsamen Kauz gehalten, weil man nicht begriff, warum in diesen Schöpfungen der Ausdruck der gleichen seelischen Bewegung fünfmal wiederholt war. Und doch hatte der Künstler nichts unternommen als was unzählige alte Meister auch getan haben, nämlich Variationen einer einzigen Empfindung geschildert. Man sieht auf alten Bildern bei dem Leichnam Christi häufig viele Personen ihre Trauer ausdrücken. Auf Angelicos »Krönung der Jungfrau Maria« in den Uffizien spiegelt sich in hundert Gesichtern von Seligen die himmlische Freude, und die »Heiligen Krieger« auf dem Flügelbilde des Eyckschen Altars verhalten sich einer wie der andere. Was die Tatsache selbst bei den alten Bildern weniger auffällig macht, ist wohl die Sichtbarmachung der Ursache für diesen oder jenen Ausdruck. Wenn nun Hodler als der Mensch einer anderen, weniger naiven Zeit auch darauf verzichtet, die Begründung der von ihm geschilderten Seelenzustände mit darzustellen, so darf er doch gleich den alten



FERD. HODLER—GENF (1891).
»DIE NACHT«. MUSEUM BERN.



FERD. HODLER—GENF.
»DER AUSERWÄHLTE«.
1893.) Privatbesitz Wien.



FERD HODLER—GENF.
»DIE ENTTÄUSCHTEN«.
Im Museum zu Bern. 1892.



FERD. HODLER—GENF.
»DIE LEBENSMÜDEN«.
Privatbesitz Wien. (1892.)



F. HODLER—GENF. »Herbst« (1893). Museum Neuenburg.

Meistern das Recht für sich in Anspruch nehmen, den von ihm beabsichtigten Eindruck soviel wie möglich zu verstärken. Wie die Giotto oder Angelico eine einzige Bewegung der Seele — Schmerz, Erstaunen, Mitgefühl, Freude — auf einem Bilde in vielen Abstufungen gaben, um kräftiger auf die Empfindung des Betrachtenden zu wirken, so sucht auch Hodler den Eindruck seiner Idee dadurch zu vertiefen, grossartiger zu gestalten, dass er sie vielfach wiederholt. Die Variationen, die er von seiner Idee dabei gibt, sind grösstenteils so unmerklich differenziert, dass man ohne weiteres von Parallelismen sprechen darf. Und in der Tat: Die flüchtigste Betrachtung der Bilder Hodlers genügt, zu erkennen, dass der Künstler seine Kompositionen nach einem bestimmten Prinzip entwirft, nach dem der Formenwiederholung. Auf diesem Prinzip beruht nun nicht nur die Komposition — auch das Inhaltliche der wichtigsten Bilder Hodlers lässt sich damit in Zusammenhang bringen. Es bildet also ein wesentliches Element seiner Kunst und damit seiner Eigenart.

Der Künstler stützt sich bei Anwendung seines Prinzips auf Beobachtungen, die er in der Natur gemacht hat. Er sah die feierliche Wirkung eines Fichtenhains, nicht erzeugt durch die Erscheinung des einzelnen ragenden Baumes, sondern durch die unzählige Male wiederholte vertikale Linie der Stämme. Er fand, dass ein Feld oder eine Wiese, auf der einfarbige Blumen blühen, durch die Einheit der Farbe einen reizenderen und stärkeren Eindruck auf den Spaziergänger macht, als ein Stück Erde, das lauter verschieden gefärbte Blumen trägt. Auch die Grossartigkeit des Gebirges in der Vorstellung der Menschen beruht seiner Ansicht nach darauf, dass Gipfel neben Gipfel sich erhebt und diese ungeheure Einheitlichkeit noch gesteigert wird durch die Unendlichkeit eines wolkenlosen Himmels. Die



F. HODLER—GENF.

»HERBST« (1894).
Privatbesitz in Bern.

Formenwiederholung ist überhaupt eines der wichtigsten Naturgesetze. Jeder Baum produziert in Unendlichkeit eine bestimmte Form von Blättern und gibt dadurch ein eindringliches Bild seiner Art. Die Blütenblätter einer Blume haben annähernd das gleiche Aussehen und sind symmetrisch um einen Mittelpunkt geordnet. Die Erscheinung der Wiederholung bietet auch die menschliche Gestalt in der symmetrischen Bildung der rechten und linken Körper - Hälfte. Der Parallelismus lässt sich sogar in ganz naheliegenden Lebensäusserungen nachweisen. Die Menschen freuen, wundern sich, erschrecken fast immer mit den gleichen Gebärden. Wenn ein Redner zu einer Menge spricht, haben die Mienen der Zuhörer alle den gleichen Ausdruck des Aufmerkens. Man überträgt die Idee der Symmetrie, die eine Variante ist des Prinzips der Wiederholung, auf die verschiedensten Dinge, auf die Anlage von Gärten, auf die Anordnung einer Tafel und die Gruppierung der Gäste. Man wird nicht wagen, Strassenlaternen in unregelmäßiger Folge in eine Strasse zu setzen. Eine Architektur, die grossartig wirken soll, ist undenkbar ohne Parallelismen, ohne symmetrische Anordnung der wichtigsten Teile. — Aus der Erkenntnis heraus also, dass die Wirkung einer Erscheinung auf die menschliche Seele in ursächlichem Zusammenhang steht mit der mehr oder minder häufigen Wiederholung gewisser Formen, Farben und anderer Äusserungen der Materie, dass Symmetrie der Bildung jeder Erscheinung das Gepräge des Einheitlichen, in sich Abgeschlossenen und Vollendeten verleiht, wendet Hodler bei der Anlage und Ausführung seiner Bilder mit Bewusstsein das Prinzip des Parallelismus an. Wenn nun mit Hervorhebung dieser Tatsache auch der literarische Inhalt seiner Schöpfungen nicht erklärt wird, so gewinnt man doch auf diesem Wege vielleicht einen Einblick in die künstlerischen Absichten des Meisters und möglicherweise sogar Gefühl dafür, dass in Hodlers



F. HODLER — GENF. »Was die Blumen sagen«, (1893.) Privatbesitz Biberist.



FERDINAND HODLER—GENF.

»Der Weg der Auserwählten«.
(1894.) Privatbesitz Biberist.

Bildern dieses oder jenes nicht etwa zufällig oder durch Mangel an Aufmerksamkeit beim Schaffen so oder so geraten sei, sondern dass jede Linie und jede Farbe darin bedingt ist. Man sehe sich nun einmal Bilder, deren Sinn durch die vom Künstler gewählte Bezeichnung vollkommen gekennzeichnet ist, wie »Die Enttäuschten«, »Die Lebensmüden«, oder die »Eurhythmie« darauf an, ob das, was Hodler in ihnen zum Ausdruck bringen wollte, durch das Nebeneinander verschiedener Menschen in der gleichen Gemütsverfassung nicht viel eindringlicher, klarer und gesteigerter zum Ausdruck gelangt ist, als wenn er sich darauf beschränkt hätte, einen einzelnen Menschen ohne Hoffnung und Aussichten oder dumpf aufs Ende wartend oder voll frohen Gleichgewichts darzustellen. Er wäre nicht allein unverständlicher geblieben, sondern seinen Bildern hätte auch die Wucht und Grösse gefehlt, die sie jetzt besitzen. Er ist von der eindringlichen Wirkung des Nebeneinander, des Parallelismus so überzeugt, dass er soviel wie möglich vermeidet, durch Überschneidungen den strengen Rhythmus seiner Gestalten zu mindern. Mit diesem Verhalten erfüllt er zugleich eines der wichtigsten, von den meisten heutigen Malern völlig ausser Acht gelassenen Gesetze des Freskostils. Dass der monumentale Ausdruck von Hodlers Schöpfungen aber nicht allein abhängig ist von der Idee des Parallelismus, sondern auf der bewunderungswürdigen Fähigkeit des Künstlers beruht, die grossen Züge jeder Erscheinung zu erfassen und sie mit den einfachsten Linien und Farben darzustellen, geht aufs vollkommenste aus jenen seiner Bilder hervor, in denen man einzelnen Gestalten begegnet, so aus der schönen nachdenklichen Greisenfigur in dem »Herbst«, aus dem verwundeten und dem kämpfenden Krieger auf den Seitenbildern zur Marignano-



FERDINAND HODLER—GENF.
»EURHYTHMIE« (1895). MUSEUM BERN.



FERD. HODLER—GENF. »Rückzug von Marignano« (1900).
Fresken im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich.

Freske und vor allem aus seiner urgewaltigen, den Schillerschen Helden ganz umgehenden Darstellung des »Tell«.

Übrigens hindert das selbstgefundene Prinzip Hodler keineswegs an freier Bewegung. Schon dass er zwischen dem Parallelismus der Linie, der Farbe und der Empfindung wählen, diese Äusserungen mit einander verbinden kann, gibt Anlass zu sehr zahlreichen Abwechslungen. So ist in dem das Friedliche mit dem Beängstigenden vereinenden Bilde der »Nacht« ein Parallelismus der Farbe in den schwarzen Gewändern der Schlafenden und des den einen bedrückenden Alps zu finden. Bei einigen der schon genannten Bilder überwiegt der Parallelismus der Empfindung. In der »Wahrheit«, von der selbst die weisen Menschen, unfähig, ihren Anblick zu ertragen, sich abwenden, herrscht der vollkommenste Parallelismus der Form der Linie, der Farbe, der Bewegung und Empfindung; während das Prinzip sehr reizvoll gebeugt wird in dem »Vom Weibe bewunderten Jüngling«, in der antikisch einfachen »Empfindung« und eine glänzende, überaus harmonische Variation erlebt in dem prachtvollen, lichterfüllten »Tag«.

Eine eigene Stellung in dem Hodlerschen Oeuvre nehmen seine — wenn man so sagen darf — historischen Bilder ein. Mit den geschichtlichen Vorgängen, die sie verherrlichen sollen, haben sie äusserlich recht wenig zu tun. Es stimmen weder die Situationen noch die Kostüme; nur der Sinn der Ereignisse, das seelische Moment ist zur Darstellung gebracht, dieses jedoch in einer so enormen Konzentration des Ausdrucks, dass neben Hodlers »Rückzug nach der Schlacht von Marignano« mit den beiden Seitenbildern alle in den letzten drei Jahrhunderten entstandenen sonstigen Schlachtenbilder kraftlos oder läppisch erscheinen. Es ist ganz erstaunlich, mit wie geringen Mitteln der Künstler eindringlich und überzeugend eine zwar besiegte, aber ungebrochenen Mutes langsam dem feindlichen Andrang weichende und ihre Ehre wahrende Heldenschar ge-



F. HODLER—GENF. Erster Entwurf des Rückzugs von Marignano (1897).

schildert hat. Dieser Hellebardenträger, dem das Blut unter den Haaren hervorrinnt, und der so tapfer den Rückzug des seine Verwundeten mit sich führenden Schweizerfähnleins deckt, ist eine der grossartigsten Gestalten, welche die moderne Kunst geschaffen. Und auch das Trüpplein, der wuchtige Schluss eines langen Heerzuges, hat nicht seines Gleichen in der neueren Zeit. Dieses gemalte Monument zäher Schweizerkraft wird ergänzt durch zwei Seitenbilder, in denen die Schweizertreue, versinnbildlicht durch den seiner Unterschenkel beraubten und doch seine Fahne nicht lassenden bärtigen Krieger, und der Schweizermut personifiziert durch einen von Leichen französischer Ritter umgebenen und kräftig mit dem Schwerte dreinschlagenden jungen Kriegsknecht, verherrlicht werden. Die drei Jahre vor der Marignano-Freske entstandene »Schlacht bei Näfels« kündet dieses ausserordentliche Werk schon in den vorderen, höchst ausdrucksvollen Figuren an, ohne freilich jenes Werk, was den Hintergrund angeht, an grandioser Einfachheit zu erreichen.

Aber nicht nur in solchen schon rein inhaltlich heroisch wirkenden Schöpfungen offenbart sich die Richtung auf das Monumentale in Hodlers Kunst — sie findet sich auch in seinen lyrische Stimmungen in Form des Symbols gebenden Bildern, in seinen Land-





F. HODLER—GENF. Seitenbilder zu vorstehenden Fresken (1900).

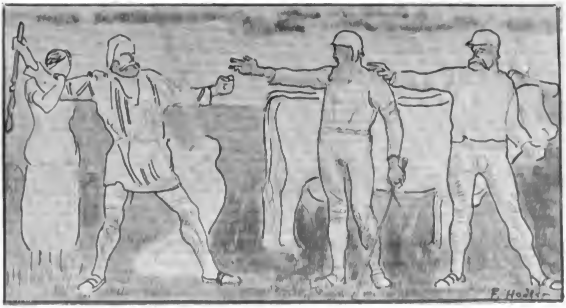


F. HODLER—GENF.
»WILHELM TELL« (1897).



F. HODLER—GENF. »Schlacht bei Näfels«. (1897.) Museum Basel.

schaften und Bildnissen. Unter jenen ist keines schöner als das den süssen und zugleich strengen Reiz griechischer Plastiken atmende Bild »Der Frühling« mit dem Mädchen, das, wie im Traum zusammenschreckend, seine weiblichen Instinkte erwachen fühlt, mit dem Jüngling, dem das Bewusstsein seiner Männlichkeit ganz plötzlich kommt, inmitten der unter den warmen Strahlen der Sonne vor Schöpferlust berstenden Natur. So sonderbar unter diesen symbolistischen Bildern »Der Auserwählte« erscheinen möchte, so fein ist er in der Idee und so wundervoll in der Komposition. Engel umgeben das von Gott geliebte Knäblein, und da es sich anschickt, den himmlischen Vater zu bitten, dem dürren Ast in seinem Beet Leben zu geben, ordnen sich die Boten des Himmels so um das Kind, als möchten sie die Säulen des Tempels



F. HODLER—GENF. Zeichnung: »Arnold von Melchthal« (1897).

vorstellen, in dem es betet. Gerade bei diesem Werk erkennt man am besten, wie eng die Verbindung von Hodlers Malerei mit der Architektur, und wie grundfalsch es ist, ihre Qualitäten an den Tafelbildern der anderen zu messen. In Übereinstimmung mit dem grossen und klaren Stil seiner Linien ist Hodlers Farbe rein, ungebrochen und einfach. Der Künstler liebt sehr das Blau, weil es eine milde Farbe ist und daher einen wirksamen Gegensatz bildet zu der Herbheit seiner Linien und Formen. — Charakteristisch für die Beherrschung des Kunst-Geschmacks durch das Landschaftsbild ist die Tatsache, dass Hodler zuerst Anerkennung mit seinen Landschaften fand, die ebenfalls stilisiert sind, in denen aber das Gesetz des Parallelismus nicht so auffällig betont erscheint, wie in den Figurenbildern. Erst nach und nach erreichte es der Künstler durch die Konsequenz seines Schaffens, dass man auch seinen übrigen Schöpfungen Beachtung schenkte und zu begreifen begann, dass er nicht das Publikum zu reizen, sondern wirklich etwas Neues und Eigenes zu sagen beabsichtigte.



F. HODLER—GENF. »Ergriffenheit« (1900). Privatbesitz Wien.

Ferdinand Hodler — die biographischen Angaben sind der Arbeit von Maria Waser-Krebs über den Künstler in Band II des Künstler-Lexikons von Professor C. Brun-Zürich entnommen — wurde am 14. März 1853 als Sohn eines Schreiners in Gurzelen, einem Ort im Kanton Bern, geboren. Die Famile siedelte 1857 nach Chaux-de-fonds über, wo der Vater ein Jahr später starb. Die Mutter vermählte sich 1861 aufs neue mit einem Berner Dekorationsmaler, der bald darauf seinen Wohnsitz von Bern nach Thun und nach dem Tode der Mutter Hodlers 1867 nach Steffisburg verlegte. Die künstlerische Begabung des Jungen wurde von dem Stiefvater frühzeitig erkannt. Noch während der Schulzeit liess er den Knaben durch den ihm befreundeten Landschafter Ferdinand Sommer in Thun unterrichten. Mit 19 Jahren kam der junge Hodler nach Genf. Unter den schwierigsten äusseren Verhältnissen, ganz allein auf sich angewiesen, betrieb er seine künstlerischen Studien dort weiter, besuchte eine höhere Schule und hörte sogar Vorlesungen an der Universität. Seine künstlerische Bildung erhielt ihre feste Grundlage durch den Direktor der Genfer Akademie Barthélemy Menn, der als ehemaliger Ingres-Schüler den grössten Wert darauf legte, dass der junge Hodler tüchtig zeichnen lernte. 1872 debutierte dieser mit seinem ersten Bilde »Der Student«, und 1874 wurde ihm mit dem Prix Calame, den er für seine grosse »Waldlandschaft« erhielt, die erste Auszeichnung zuteil. Der junge Künstler ging nun auf ein Jahr nach Madrid, um sich dann dauernd in Genf niederzulassen. Schon in dieser Zeit stiess er mit seinem Schaffen auf



FERD. HODLER — GENF.
BILDNIS (1899.) MUSEUM ZÜRICH.



FERD. HODLER—GENF.
»DIE WAHRHEIT« (1903).
Im Privatbesitz in Wien.

Widerspruch, der umso mehr zunahm, je mehr sich seine Eigenart entwickelte und je hartnäckiger er darauf bestand, seine Wege zu gehen. Schliesslich trug die 1887 in Paris erlangte Mention honorable für seinen »Schweizerzug« dazu bei, ihn der Aufmerksamkeit seiner Landsleute zu empfehlen. Einen durchschlagenden Erfolg errang er aber erst mit der Ausstellung seines 1891 entstandenen Bildes »Die Nacht«, mit dem er sofort in die erste Reihe der europäischen Künstler vorrückte. Wenn es nun auch eine Erhöhung und eine Erleichterung seiner Existenz bedeutete, dass Hodler in dem vom Schweizer Bundesrat ausgeschriebenen Wettbewerb für die Ausschmückung der Waffenhalle im Landesmuseum zu Zürich den ersten Preis und die Ausführung erhielt, so knüpfen sich für ihn gerade an diese Arbeit unendlicher Ärger, Aufregung und Verdruss. Dem Künstler wurde das Gelingen und Vollenden dieser grossartigen Schöpfung aufs Widerlichste erschwert durch kleinlichen Gelehrtendünkel und die Verständnislosigkeit einer Pedantenschar, die auch wohl heute noch nicht begreifen kann, dass Hodler ein Genie, nicht nur ein Talent ist. Zum Glück hat es dem Maler in dieser schweren Zeit nicht an mutigen Freunden in der Heimat, in Deutschland und Frankreich gefehlt, und die aufrichtige Bewunderung, die er mit seinem Schaffen bei der nicht sehr grossen, aber dafür umso gewichtigeren Gemeinde ernsthafter Kunstfreunde in Berlin, München und Wien gefunden, hat mit der Zeit auch den Glauben von Hodlers Landsleuten an seine Künstlerschaft etwas gestärkt.

Aber mag man sich auch in des Malers Heimat gegen seine Kunst und deren schon



FERDINAND HODLER—GENF (1901).
»DER TAG«. MUSEUM IN BERN.



FERD. HODLER — GENF (1903).
»DER BEWUNDERTE JÜNGLING«.

recht erkennbar werdenden Einfluss auf das jüngere Schweizer Künstlergeschlecht noch wehren. Hodler ist der schweizerischste von allen Künstlern, welche sein Vaterland gebar. Unerschütterlich in seiner Eigenart wie dessen Berge, voller Höhen und tiefer Gründe in seiner Kunst wie die hehre Alpennatur, mit seinem ganzen Wesen tief wurzelnd in dem heiligen, geliebten Boden der Heimat, vereinigt er in seiner Person alles, was die übrige Welt an dem Volke der Schweiz schätzt. Jedoch noch in einem anderen als in ihrem nationalen Charakter unterscheidet sich seine Kunst von der der meisten Zeitgenossen: Durch ihre gesunde, kräftige Männlichkeit. Hodler ist kein blutloser, schwächlicher Symbolist, sondern ein streitbarer, mutiger Kämpfer für seine Ideale, der vor einer Brutalität nicht zurückschreckt, wenn sie not tut, der aber, wie jeder wirkliche Mann viel inneres Zartgefühl, grade Gedanken und eine reine Sinnlichkeit besitzt. Keiner hat ihm geholfen; er hat sich seine Stellung, seine Ehre selbst geschaffen und unter den widrigsten Umständen erhalten. Wenn er nun auch schon in der Kunst einen Gipfel erreicht hat, so darf man doch annehmen, dass er die äusserste Höhe seiner Künstlerschaft noch nicht erklommen. Dafür spricht nicht allein, dass bis jetzt noch jedes seiner Werke einen Fortschritt in seiner Entwicklung vorstellt, sondern auch, dass er die Fünfzig überschritten, ohne die Spur einer Ermattung oder eines Kälterwerdens zu zeigen. So darf man von diesem seines Zieles und seiner Mittel so sicheren Maler die Werke der ruhigen und weisen Jahre, die Schöpfungen der letzten Meisterschaft noch erwarten. —

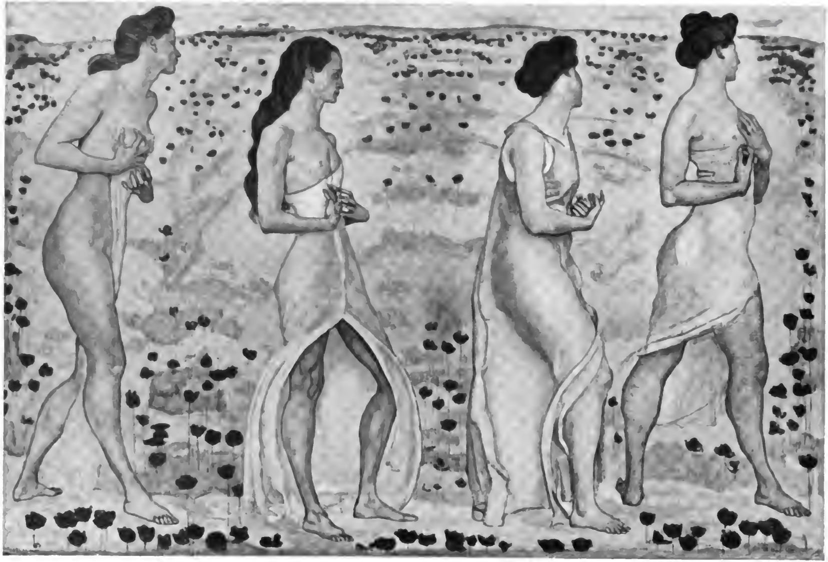
BESTELLUNG UND WAGNIS.

Es ist merkwürdig, was die Künstler alles anfangen, damit man ihnen ihre schlechten Werke abkauft. Und zwar deshalb, weil sie eben nichts können! Wenn ich einem Künstler etwas in Bestellung gebe, so kann ich in den meisten Fällen sicher sein, dass er nicht imstande ist, das zu treffen, was ich brauche.“ — Nicht unmöglich, dass manche so sprechen werden, wenn sie von einer gegenwärtigen Bewegung hören, die seit etwa einem Jahr in Gang ist und voraussichtlich weitere Kreise ziehen wird. Wir sehen hier von den tatsächlichen Einzelheiten dieser Bewegung ab, da über sie bereits Tagesblätter usw. berichtet haben, und beschränken uns auf eine Erwähnung und Erörterung ihres Grundzuges. Die Berliner „Bildhauer-Vereinigung“ usw. sucht durch Eingaben an die zuständigen Stellen und durch andere Agitationsmittel dahin zu wirken, dass die Schäden des gewöhnlichen Konkurrenzwesens überwunden werden. Sie will, dass nicht bestimmte Themen zum Wettbewerb ausgeschrieben werden sondern dass der Wettbewerb den Künstlern die Wahl des Themas und die Ausführungsart soweit wie möglich überlässt. — Die dafür eintretenden Künstler gehen von dem Gefühl oder der Überzeugung aus, dass bestellte Arbeit die Gefahr einer Hemmung des künstlerischen Schaffens in sich trägt, und dass dieses nur dann recht gefördert wird, wenn man die Künstler selber bestimmen lässt, was sie als Ergebnis ihres innersten Könnens und Bedürfens ausarbeiten wollen. Sie werden auf den Einwand, mit welchem unsere Zeilen beginnen, wahrscheinlich bereits gefasst sein und werden mehr oder minder die bestellten Arbeiten als Gründe eines handwerklichen Zuges und als Folgen einer handwerklichen Auffassung der „Pflichten“ betrachten, welche die Besteller, die Mäcene usw. haben. Wenn diese ihr Verhältnis zu den ausübenden Künstlern lediglich auf Bestellungen beschränken und sagen: mach mir einen Kaiser, einen Feldherrn, einen Apostel, eine Tänzerin, so ist zu wetten, dass das Beste, was ein Künstler geben kann, sich unter diesen Bestellungen nicht findet. Die Vertreter der neuen Opposition werden vielleicht die sozialistische Ansicht von Akkordarbeit auf ihr Gebiet übertragen und auf dem Standpunkte stehen, dass die dem Wollen und Fühlen eines Bestellers entsprungene Arbeit mindestens in überwiegend vielen Fällen Mordarbeit ist, Mord an der Kunst. Allerdings spüren sie hinwider, dass die aus ihrem Inneren entsprungene Arbeit belastet ist mit all der Unsicherheit des wirtschaftlichen Wagnisses und nicht anders durchgeführt werden kann, als in jener Aufregung der seelischen und in jener Anspannung der materiellen Kräfte, unter der die Künstler so viel leiden. — So die Einen. Die Anderen verlangen vom Künstler, sein Können solle umfassend genug sein, dass er jeder ihm gestellten Aufgabe auf seinem Gebiete gerecht werde, und dass er nicht allaugenblicks versage, wenn man ihn braucht. Tatsächlich sind ja doch im Lande zahlreiche künstlerische Bedürfnisse vorhanden, für die nun einmal unbedingt Kräfte her müssen. Der kirchliche Architekt braucht beispielsweise Apostelstatuen an seiner Kirche und will sie möglichst künstlerisch haben. Dazu bedarf er tüchtiger Bildhauer; und wenn diese versagen, so wird er wenig Interesse dafür haben, zu einer Förderung dessen beizutragen, was sie andersartiges aus ihrem Herzen heraus arbeiten möchten.



F. HODLER—GENF. »Die Bewunderung«. (1903.) Privatbesitz Wien.

Wenn die im Lande vorhandenen Bedürfnisse nach künstlerischen Arbeiten immer von künstlerischem Geiste getragen sind, wenn also Besteller, Mäcene usw. ihr eigenes Fach, nämlich das Be-



FERD. HODLER—GENF.
»DIE EMPFINDUNG« (1902).

stellertum, Mäcenatentum usw. sozusagen nicht als Handwerker, sondern als Künstler vertreten: dann hat jener Einwand ziemlich Recht. Allein dann geht eine so günstige Lage der Tatsachen wahrscheinlich auf die Künstler selber zurück; und zwar dürfte dies nur dadurch möglich gewesen sein, dass man eben die Künstler hatte frei walten und als Berater zu Worte kommen lassen. Es liegt z. B., gelinde gesagt, die Möglichkeit nicht ferne, dass in einem Lande der Bedarf nach forcierten Monumentalwerken überwiegt. Dann wird von den Künstlern lauter derartiges gewünscht; die es können, werden bevorzugt, die es nicht können, werden abgesägt. Der Ursprung solcher Verhältnisse geht dann aber schwerlich auf Künstler von echtem künstlerischem Können zurück.

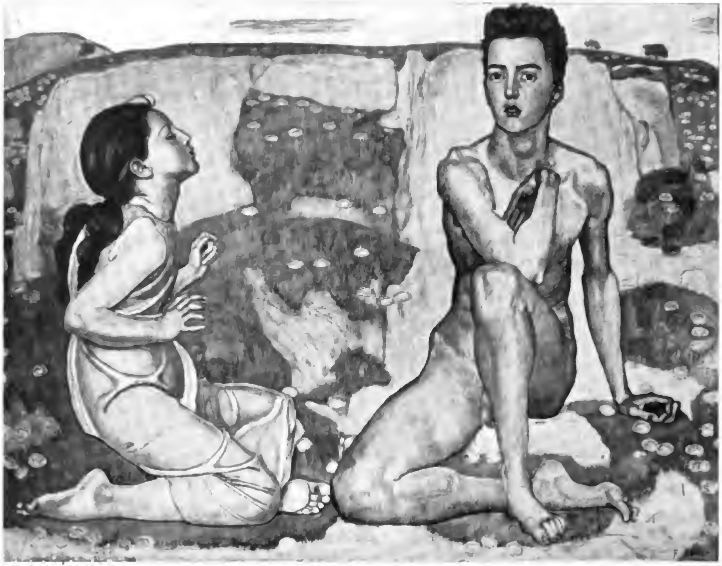
Man merkt schon, dass in der neuen Bewegung zwei Gegensätze mit einander ziemlich enge zusammengehen. Der eine ist der in den Vordergrund gestellte, von dem Vorzuge der selbsterdachten vor der von Anderen erdachten Arbeit. Der andere Gegensatz ergibt sich aus dem begreiflichen Unmute der Künstler des gegenwärtigen Deutschlands über die Bevorzugung einer aufgebauschten Monumentalkunst und über die Vernachlässigung der kleineren, ruhigeren Aufgaben. Vielleicht wird es heissen, dass diese beiden Paare von Gegensätzen deswegen so nahe beisammen stehen, weil die vorgeschriebenen Aufgaben der Künstler immer leicht zu einem forzierten Pathos, zu einer Künstlichkeit, die ihre Anstrengung zeigen will, verleiten. Bestelltes ist „gewollt", gewagtes „geworden".

So sympathisch uns die neue Bewegung ist, so darf doch an jenem ersten Einwande nicht ohne weiteres vorübergegangen werden. Er beschuldigt die heutigen Künstler, insbesondere die Bildhauer, eines geringen Könnens. Wenn er damit für zahlreiche Fälle recht hat, so ist die Schuld am ehesten in denjenigen Verhältnissen zu suchen, welche die Ausbildung des Künstlers, kurz seine Schule, betreffen. Dass diese Ausbildung heute nicht sehr hoch steht, dass sie insbesondere den Segen eines langen und ganz besonders auf das Ausführen von Bestellungen hinlenkenden Werkstattunterrichtes von früher verloren hat, dürfte wenig bestritten werden. Und dass um fast jeglichen anderen Mangel mehr Geschrei in der Öffentlichkeit gemacht wird, als um einen in der Pädagogik der Wissenschaften und der Künste, weiss man ebenfalls. Dr. H. Schmidkunz—Berlin.



FERDINAND HODLER GENF.

»BLICK INS UNENDLICHE« (1903).



FERD. HODLER — GENF.
»DER FRÜHLING« (1901).
Folkwang-Museum Hagen i. W.



W. G. RITTER—DRESDEN. Vorfrühling bei Goppeln.

WILHELM GEORG RITTER.

Wer mit dem Dresdner Kunstleben vertraut ist, dem ist auch Wilhelm Georg Ritter kein Fremder, er kennt in ihm den feinsinnigen Landschafter, den Farbenkünstler von Gottes Gnaden, dessen zarte innige Frühlingsbilder eine Zierde der modernen Abteilung des ehrwürdigen Zwingers sind, er kennt in ihm den gerechten, für alles Gute und Echte begeisterten Menschen mit dem goldenen Humor, der seit Jahren als Juror und Hängekommissar nicht wenig daran mitgearbeitet hat, dass die Dresdner Kunst-Ausstellungen zu dem geworden sind, was sie für die Deutsche Kunst bedeuten.

Aber auch über das Weichbild von Elbflorenz hinaus weiss man unter Künstlern schon längst von dem bescheidenen Meister, dessen friedliche Werke auf so vielen Ausstellungen immer so wenig aufdringlich und doch für manchen so eindringlich in dem erregten Gewoge derer, die für die Berechtigung ihrer Eigenart kämpfen, sprechen. Nur dem grossen Publikum ist er noch nicht recht bekannt, das mag seinen Grund darin haben, dass jene Leute immer seltener werden, die im Frühling sich heimlich aus der Stadt stehlen, um Stunden lang unter einem blühenden Apfelbaum dem Summen der Bienen zu lauschen, jene Leute, die dann Abends, wenn sie heimkehren, kurz ablehnend berichten, sie seien über Land gegangen, damit nur ja niemand etwas von ihren heiligen Andachten und seligen Freuden merke, jene Leute, denen Sonnengold, Heuduft, Sensengedengel und Wiesenblumen zu unvergesslichen Erlebnissen werden und die aus dem Schauen der ewigen göttlichen Natur immer wieder neue Kraft saugen!

Für das grosse Publikum ist W. G. Ritter wohl zu einfach, er spreizt sich nicht in theatralischer Pose, in journalistischer Allwissenheit, er hat keine internationalen Alluren, keine mystische Geheimnistuerei, er will nur *er* selbst sein, der glückliche beseligte Maler, dem Gott ein Paar Augen gegeben hat, überall die schönsten Farben-



W. G. RITTER —DRESDEN.

»ERLEN AM BACH«.

harmonien zu erblicken. Vielleicht ist er auch Vielen zu fromm in seiner Art, er mäkelt nicht an der Gerechtigkeit und Schönheit der Schöpfung, sondern findet immer Neues an ihr zu preisen. Immerhin deutet doch manches darauf hin, dass die Zahl seiner Freunde grösser ist, als man weiss. Dafür spricht auch die stattliche Schülerzahl, die ihn alljährlich in das Sommerrevier begleitet.

Ritter unter irgendwelche der üblichen -isten zu rechnen, ist nicht ohne weiteres möglich. In seiner Stellung zur Natur könnte man ihn einen Pantheisten nennen, denn in jedem Baum, in jedem Strauch, in jeder Blume empfindet er unmittelbar das Heilige, Anbetungswürdige, sie sind ihm göttliche Incarnationen so wie sie sind, und er braucht sie sich nicht erst in heroische oder olympische Gestalten umzudenken, um sie anzubeten oder zu besingen. Darin liegt die eine Hälfte des grossen Zaubers, den seine Werke ausüben, die andere liegt in seiner durchaus eigentümlichen Technik,



W. G. RITTER — DRESDEN.

»SÄCHSISCHES DORF«.



W. G. RITTER —DRESDEN.

»HERBST-LANDSCHAFT«.

die nur ihm gehört und die er sich logisch aus der Lehre seines Meisters Gustav Horst entwickelte, der ihm immer wieder predigte: Mische nicht mehr als 2 Farben und setze die Töne frisch nebeneinander. Dieser Lehre verdankt er seinen unendlich reinen und glänzenden Farbenauftrag und durch sie ist er in seinen Studien zu einem der virtuosesten Impressionisten geworden, in seinen Bildern zu einem hervorragenden Maler — er ist nämlich »unmodern« genug — auch Landschaften zu komponieren, die aber darum in sich um kein Haar unwahrer sind, als seine von der Natur gemalten, denn sein solides Können, sein phänomenales Farben-Gedächtnis lassen ihn nie im Stich.

Zum Komponieren treibt ihn sein ausgeprägtes Gefühl für reinen Rhythmus, das ihn vielleicht Ludwig von Hofmann verwandt macht, mit dem er auch die Vorliebe für heiteres Sonnenglück teilt, von dem er sich allerdings sonst wesentlich unter-



W. G. RITTER —DRESDEN.

»ABEND«.

scheidet: Er ist realer, deutscher und herber. In seinen älteren Werken, zumal in seinen poetischen Vorfrühlingsbildern, regiert ein kühler Silberton, neuerdings, wo er sich mehr dem Sommerlichen zugewendet hat, schwelgt er in eitel Gold, Schatten und Licht sind dabei gleichmäßig von Farben belebt.

Dass er ein vortrefflicher Zeichner ist beweisen auch seine Lithographien, an denen der feine Sinn für Valeurs und Linienfluss auffällt. — Was W. G. Ritter gross macht, ist seine unendlich hingebende Liebe zur Natur, und da alle grosse Liebe »ewiglich bleibet« so wird auch sein reiches Lebenswerk nicht so bald vergessen sein.

Geboren wurde Wilh. Georg Ritter in Marburg an der Lahn im Jahre 1850. Seine ersten Studien machte er in München unter Gustav Horst und A. von Bamberg. Als jungen Künstler regten ihn in Weimar, vor allem die ersten Bilder Gleichen-Russwurms und Hagens an. Eine Reise nach Madeira, dessen herrliches Klima er seiner Gesundheit wegen aufsuchen musste, bestärkte ihn in seiner Vorliebe für das Studium von Sonne und Luft. Später siedelte er nach Dresden über, wo er mit Carl Bantzer, Stremel, Baum u. a. zum Vorkämpfer der neuen deutschen Landschaftsmalerei wurde. Dresden ist er bis heute treu geblieben und manches Stückchen Farbenpoesie aus der idyllischen Umgebung der sächsischen Hauptstadt ist durch seinen Pinsel erobert worden.

Die äussere Anerkennung seines Schaffens wurde ihm durch Verleihung von Medaillen und die durch S. M. den König F. A. von Sachsen verfügte Ernennung zum Professor zu teil. —

KUNO GRAF HARDENBERG.



W. G. RITTER —DRESDEN. »DORF AM WEIHER«.



ARCHITEKT LANGHEINRICH—MÜNCHEN. Grabmal in Form von Böcklins Heiligtum des Herakles.

Die Ausstellung zur Hebung der Friedhofskunst zu Wiesbaden.

Veranstaltet von der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst.*)

Es mögen drei Jahre her sein, da konnte ich an dieser Stelle über eine Veranstaltung der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst berichten, die nach Gegenstand und Tendenz vieles mit der heutigen gemein hatte. Ich denke an die erste Internationale Ausstellung für künstlerische Bildnis-Photographie. Auch sie betraf einen Kunstzweig von allgemeinstem Interesse, der von den übrigen isoliert, in unverständigen Händen zu der gleichen Zeit verkümmerte, während welcher die Friedhofsplastik unter der Herrschaft der Granit- und Syenit-Werke ihre letzten Qualitäten einbüsste.

Aber für beide sollte die Zeit der Wiedergeburt kommen und nun galt es im einen wie im andern Falle die ersten Blüten zu sammeln, alles, was Zukunftswert hat, ans Licht zu ziehen, auf dass es weithin sichtbar werde und zugleich das Morsche und Faule nicht minder wie die geilen Triebe, die Schmarotzer am Baume des Fortschritts an den Pranger zu stellen. So wenigstens war der leitende Gedanke beider Ausstellungen.

Ein langes und bittres Leiden liegt hinter der Grabmalkunst unserer Tage. Noch zu den Zeiten unserer Grossväter, voll produktiver Kraft, ein vielfarbig Spiegelbild ihrer etwas elegischen, aber doch gesunden, aller Grosstuerei abholden, schlicht bürgerlichen Empfindungsweise, wird sie, gleichsam über Nacht, hierin das Schicksal der gesamten Künste teilend, gegen Ende der dreissiger Jahre plötzlich wurzelkrank, um sich von nun an durch die Perioden der architektonischen Stiljagd und der Unsicherheit alles künstlerischen Empfindens noch etwa fünfzig Jahre kümmerlich fortzufristen. Auf die Zeit der mageren und entseelten Gotik der vierziger Jahre folgt die der italienischen und deutschen Renaissance; es

*) Die Mehrzahl der hier gegebenen Abbildungen wird ausserdem in einem später erscheinenden Tafelwerke: Moderne Grabdenkmäler, herausgegeben von Dr. v. Grolman, (Verlag O. Baumgärtel—Berlin), veröffentlicht werden.



PROF. ADOLF HILDEBRAND—MÜNCHEN. Privat-Friedhof der Familie v. H.

herrscht der Professor der Kunstgewerbeschule und die Schönheit wird in der Anhäufung sinn- und zweckloser Ornamente gefunden.

Anfang der achtziger Jahre erschien ein Werk, künstlerische Grabdenkmäler Münchens, das den ganzen Jammer dieser Zeit erkennen lässt. Alles Gefühl für künstlerische Einheit scheint erloschen, von der Möglichkeit die Plastik dekorativ zu verwerten, ihr die Architektur zum schmückenden Rahmen zu geben, wodurch sie namentlich bei kleineren Dimensionen erst Körper und Daseinsmöglichkeit im Freien gewinnt, weiss man überhaupt nichts mehr. Da ist ein Blatt: Mitten auf dem Grab steht eine Büste mit gedrehtem Fuss auf rundem Sockel und dahinter ohne Zusammenhang sieht man eine giebelgekrönte Wand, die in gleicher Höhe mit der Büste ein kleinfiguriges Relief trägt. Erst Hildebrand war es vorbehalten, der Plastik die Zunge zu lösen, indem er sie mit der Architektur vermählte. Zur Zeit als genanntes Werk entstand, schuf er aus den gleichen Elementen das köstliche Grabmal Hillebrand auf dem Florentiner Friedhof, das die Ausstellungsleitung mit einigen andern dort verborgenen Juwelen ans Licht zog. Auch das ähnliche Grabmal Röhrer entstand um die gleiche Zeit.

Dennoch sollte es den letzten 25 Jahren vorbehalten bleiben, auch diesen Verfall zu überbieten. Um das Jahr 80 bemächtigt sich die Industrie der Friedhofskunst und nun geht es noch eine Stufe abwärts. Der schwedische Granit kommt auf, dem man eine für alle Zeiten haltende, glasartige Politur verleihen kann. Nur in Fabriken ist dies möglich. Bald beherrscht er das Feld, und so wird der kleine Bildhauer am Friedhofstor zum Händler. Die Härte des Granits widersteht einer künstlerischen Bearbeitung; immermehr schwindet die Form und wird durch Politur ersetzt, die nichts anderes bewirkt, als dass das Monument ein Fremdkörper in der Natur bleibt. Diese frostige Kälte des polierten Granits, zusammen mit der nüchternen, jeden Charakters baren Goldschrift hat die letzte Stimmung aus unseren Friedhöfen verjagt. Widerlich kontrastiert der harte Glanz mit den weichen Farben der Umgebung, die messerscharfen Kanten zerreissen die zarten Linien der Vegetation. Und dafür gibt man 400—800 Mk. und mehr aus; soviel kostet der Scherz, ein einfaches Denkmal zu polieren. Welch ein Schatz künstlerischer Formen wäre mit diesem Geld zu beschaffen! Für 3—400 Mk. bekommt man ein Bronzerelief vornehmster Art, für 200



PROF. ERWIN KURZ—MÜNCHEN. Relief von untenstehendem Grabmal.

bis 300 Mk. einen einfachen Stein aus wetterfestem Material, sei es Muschelkalk, sei es Euville oder einheimischer Marmor, von denen die Ausstellung Proben enthält. — Die gesamte historische Ornamentik verschwindet, um kindischen Versuchen Platz zu machen, den Stein zu schmücken. Daher gehören die schönen naturalistischen Rosenzweige, die mit Klebstoff an der Vorderfläche des nackten Kreuzes angeheftet scheinen, die Anker aus Bronze etc. und zuletzt, der Rekord ästhetischer Gemeinheit, die Sandgebläseschrift mit dazugehörigem Ornament; wie aus schwarzem Papiere geschnittene Schattenrisse oder wie aus dem Herbarium genommene gepresste Zweige liegt dieser Schmuck auf der derben Steinfläche. In besonderer Schreckenskammer ist all' dieser Plunder systematisch geordnet. — Doch zu der künstlerischen Rohheit des Einzelgrabes, seiner falschen Sentimentalität oder groben Renommiersucht gesellte sich ein weiteres, den trostlosen Anblick des modernen Friedhofs zu vervollständigen: die Nüchternheit der schablonenmäßigen Anlage, ein würdiges Seitenstück zu den gleichzeitig entstandenen neuen Bahnhofsvierteln der Städte. Alle Einzelheiten zeugen von diesem Geist; wäre nicht das Kreuz über dem Tor, es könnte ebenso gut einer Blechwarenfabrik zum Eingang dienen. —

Grosse Aufgaben harren hier der Kommunen; die Zeit der Notbauten ist vorbei, ein neuer



PROF. ERWIN KURZ—MÜNCHEN. Familiengrab in Lahr.



PROF. H. HAHN. Vorderseite untenstehenden Grabmals.

Geist ist mit dem neuen Jahrhundert gekommen. Dem Beispiele Münchens gilt es zu folgen, wo Grässel als erster die Kunst im grossen Stil in den Dienst der Toten stellte. Die Ansichten und Pläne seiner majestätischen Friedhofsgebäude bilden den Mittelpunkt einer besonderen Abteilung. Es gilt den Gräberpark umzugestalten, aus Vegetation und Denkmälern ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, das wieder den Forderungen des Herzens genügt. Jedem Einzelgrab muss der Gärtner den Rahmen liefern, dessen es zu seiner Wirkung bedarf.

Freilich zu den Rahmen gehören auch Bilder; dass es an diesen nicht mangelt, dass wir eine Friedhofskunst haben, wenn wir nur wollen, dass nur nötig ist, sich an die richtige Quelle zu wenden, um den landläufigen Schund durch ernste Kunst zu ersetzen, das sollte dem Publikum die folgende Abteilung zeigen. Unter den hunderten von brauchbaren Lösungen, auch des einfachsten Denkmals, konnte jeder das ihm Zusagende finden. Aber freilich die Ausstellung hat hier auch noch anderes weniger Erfreuliches zu Tage gefördert. Wer die Totenkammer besah, der fand dort ein neues Kunstgewerblertum, den geistigen Erben jenes Renaissance-Buffets mit den tausend Schnorkeln, das den Friedhof mit dem Tohuwabohu des Jugendstils bedroht. Das plötzlich erwachte Interesse für diesen vergessenen Zweig der Kunst hat bereits eine gefährliche Spekulation in Musterbüchern gezeitigt, die den Grabsteinhandel mit neuen Formen zu beglücken wünschen und mit ihren wilden Schlangenlinien und unsinnig gehäuften naturalistischen Pflanzen-Motiven die schlimmste Renaissance-Ornamentik überbieten. Brauchbares kam nur von wirklichen Vollkünstlern und kann nur von solchen kommen, da ein Handwerk mit künstlerischer Tradition erst im nächsten Geschlechte entstehen kann. Daher ist keine Wendung zum Besseren zu erwarten, eh' diese Erkenntnis dem Publikum in Fleisch und Blut übergegangen ist. Darum ist es schwer, in die Zukunft zu schauen,



PROF. H. HAHN—MÜNCHEN. Modell zu einem Grabmal mit Urne.



PROF. GEORG RÖMER—MÜNCHEN. Grabmal in Form eines Sarkophages.

alles wird davon abhängen, dass Besteller und Künstler sich finden können.*) Die viel gescheuten Honorare betragen, das sei hier verraten, etwa 100—150 Mark für ein reiches ornamentiertes Denkmal im Werte von 6—900 Mark und werden durch den Wegfall der Politurkosten mehr

*) In Erwägung der Wichtigkeit einer Vermittlung zwischen Künstlern und Publikum hat die Wiesb. Ges. f. bild. Kunst ein Bureau für Grabmalkunst errichtet, das Publikum und Grabsteinhändlern unentgeltlich Rat erteilt. Es hat bereits eine grössere Anzahl von Denkmalen in Auftrag genommen.



PROF. LUDWIG HABICH—DARMSTADT. Relief eines Grabmals in Pfungstadt.



BILDHAUER RUD. BOSSELT—DÜSSELDORF U. ARCH.
ZIESEL UND FRIEDRICH—KÖLN. FAMILIEN-GRAB.



BEUTINGER U. STEINER—DARMSTADT U. HEILBRONN. ENTWURF EMIL BEUTINGER ARCHITEKT. GRUFTKAPELLE, FRIEDHOF IN OSNABRÜCK.



ARCH. JOHANNES BAADER—DRESDEN. GRABMAL IN EBERSWALDE.



ARCH. MAX LANDSBERG—BERLIN. ERB-BEGRÄBNIS IN WEISSENSEE.



ARCH. MARTIN DÜLFER—MÜNCHEN. GROSSES FAMILIEN-GRAB IN NEU-WEISSENSEE BEI BERLIN.



PROF. EMANUEL SEIDL—MÜNCHEN. FAMILIEN-GRAB IN BADEN.



DANIEL STOCKER—STUTTGART. Grabmal-Entwurf.

Kunst, der Syntax und Grammatik der plastischen und architektonischen Kunstsprache. Sie wissen, worauf es ankommt, sie kennen alle das »Problem der Form in der Kunst«, diesen Markstein in der Entwicklung unserer Plastik. Und dieser Schrift verdanken sie jene Ruhe und Sicherheit des Schaffens, die unsere Plastik vor der tausendfach gespaltenen Malerei auszeichnet und ihr die Möglichkeit gibt, Werke von ausgeglichenem Geschmack zu schaffen. Freuen wir uns dessen, ohne mit scheelem Blick auf Meuniers und Rodins lebenswahre Gestalten über ihre Kühle und Weltfernheit zu klagen. Hildebrand mit 15 Werken, darunter 4 grosse Gipse, H. Hahn mit 10, sämtlich in Abgüssen oder Modellen, führen den Reigen. Hildebrands majestätischer Harfenspieler aus dem Parke von Slaventig, die Gronberger Grablegung, das poesiedurchwebte Fiedler-Epitaph, der Engel vom Grabe des Musikdirektors Levi, Hahns Kolossal-

wie doppelt erübrigt. — Und nun zu den Werken selbst. Etwa hundert Gipsabgüsse, Bronzen und Modelle, dazu dreihundert Zeichnungen und Photographien (unter diesen viele Neuaufnahmen bisher in der Öffentlichkeit nicht bekannter Werke, z. B. 10 A. Hildebrands, 60 Denkmäler verschiedener Provenienz aus Friedhöfen Münchens etc.) bilden die moderne Abteilung. Sie konnte nichts anders sein, als eine gedrängte Übersicht des plastischen und vorbildereichen Vermögens unserer Zeit. Was uns zuerst auffällt, das ist der starke Einschlag alter Kunst, besonders der Antike, in den Werken gerade unserer bedeutendsten Plastiker. Unwillkürlich fragt man sich: Wird auch die Zukunft unsere Meinung teilen, dass diese Kunst dennoch in keiner Parallele zu setzen ist mit der des Klassizismus und der Romantik. Was unterscheidet sie aber von ihren Vorgängern? Dass ihre Schöpfer gleichsam als gereifte Männer der Antike und der Renaissance gegenübertraten, nicht nachzuahmen in blinder Verehrung, sondern im klaren Bewusstsein, dass nur selbstschöpferische Arbeit die Schönheit zu finden vermag. Die Arbeitsmethode ist es, die sie voraus haben, die Kenntnis der spezifischen Mittel ihrer



JOHANNES BAADER—DRESDEN. Grabmal in Wiesbaden.



PROF. KOLO MOSER—WIEN. Grabmal.

Konkurrenz für einfache Grabmäler im Werte von 700—1000 Mk. den zweiten und dritten Preis errang, über eine fast unerschöpfliche Phantasie und ihm das Gemüt eines Poeten verfügt; darin gleichen C. Voit und Wittmann, denen nur noch mehr Schule zu wünschen ist. Miller hatte auf Einladung seine schon von der Gesellschaft für christliche Kunst gekrönten Modelle gesandt.

Am buntesten ist das Bild, das die Architekten liefern. Tot capita tot sensus, aber meist tüchtige. J. Baaders monumentale Grüfte zu Eberswalde (Abb. S. 324) und Blankenberghe sind unerreicht in der düstern Kraft des Ausdrucks; allerdings, seine autochthone, jede Anlehnung verschmähende Kunst vermag auch manchmal schwer zu irren. Alfr. Messel und seine Schüler wie Landsberg (Abb. S. 324) und Stahl, der einen II. Preis erwarb, atmen die sichere Ruhe absoluten Könnens, von Hildebrands architektonischer Vielseitigkeit gibt die Abbildung nach dem Friedhof der Familie Helmholtz Probe und Böcklins Heiligtum

figur des Morgens (ein mächtiges junges Weib erwacht aus süssem Liebestraum), daneben Schreyöggs gewaltiger Abschied, bekannt von der Münchner Sommer-Ausstellung, erfüllen die beiden Säle der Grossplastik wie mit weihevoller Musik, die uns feierlich in die Seele klingt. Es reihen sich an, Flossmans Elternpaar (nach Art römischer Grabreliefs, die Mutter eines der seelisch edelsten Frauenbildnisse moderner Zeit); Erwin Kurz (Abb. S. 319); Habich (Relief mit dem Euridike-Orpheus-Motiv; (Abb. S. 321); Herrmann Lang (grosse Stele im attischen Stil des vierten Jahrhunderts) und Georg Römer, ein Künstler von wahrhaft erlesenem Geschmack; Th. von Gosen mit 2 Modellen und Fritz Behn mit zahlreichen interessanten, zum Teil vorzüglichen Entwürfen. — Eine besondere Stellung nimmt Bosselt ein (Abb. S. 322), der nicht unbeeinflusst von Behrens erscheint. Folgt die Gruppe der Heimatkünstler und eigentlichen Grabmal-Spezialisten: E. Pfeiffer, ein liebenswürdiger Künstler, Kopp jun., ein ganz junger Mann, der in der



PROF. HUGO LEDERER—BERLIN. Grabmal.



ALOYS MILLER—MÜNCHEN. Grabstein.



PROF. H. HAHN—MÜNCHEN. Mauergrab.

des Herakles feiert in dem Grabe Kilians von Langheinrich eine glückliche Auferstehung. Ganz im Empire, aber voll feinsten Geschmackes geht Ernst Haiger auf, der mit einem genial verwandten jonischen Kapitäl den I. Preis gewann, auch Zahns fein empfundenes Familiengrab gemahnt uns an die Zeit der Grossväter. So sehen wir uns zurückgeführt zum Ausgangspunkte der heutigen Betrachtung; sie musste sich bei der Knappheit des zugemessenen Raumes und dem Bedürfnis des Verfassers, auch des kritischen Teils der Ausstellung zu gedenken, mit manchmal recht abgerissenen Andeutungen be-



KOPP JUN.—MÜNCHEN. Grabmal-Entwurf.

gnügen. Der Widerhall, den die Ausstellung überall, nicht zum wenigsten, und das scheint besonders erfreulich, in den Kreisen der Grabsteinhändler und Steinmetzen gefunden hat, lässt hoffen, dass ihre Wirkung keine ephemere sei. —

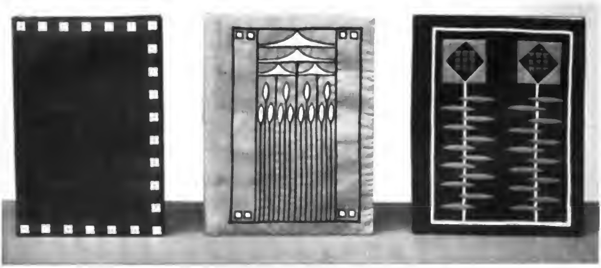
ANMERKUNG D. REDAKTION. Im Anschluss hieran sei gestattet, Herrn Dr. von Grolmann, der sich um das Zustandekommen der umfangreichen Ausstellung so bedeutende Verdienste erworben hat, aufrichtigen Dank zu sagen. Die Ausstellung, die jetzt in Crefeld eröffnet ist, wird im Laufe des Jahres noch in verschiedenen Städten gezeigt werden, sie dürfte das Verständnis für Friedhofskunst, wie überhaupt für echte Kunst, wesentlich vermehren helfen. —

KUNSTGEWERBLICHE ARBEITEN
VON ARCHITEKT
HANS OFNER IN WIEN.

In seiner Vaterstadt, in St. Pölten, hatte der junge Künstler vor einigen Monaten eine Ausstellung seiner Arbeiten veranstaltet, die drei komplette Räume umfasste. Ein nahezu erschöpfendes Bild dieser so interessanten Ausstellung zeigt das gleichzeitig mit diesem Hefte erscheinende Februarheft der Zeitschrift »Innendekoration«; die hier folgende Abbildungen vervollständigen noch das dort entrollte Bild. Aus dem Begleittexte zu dieser umfassenden Veröffentlichung seien hier einige Sätze wiedergegeben: »Der junge Künstler will zunächst gar keine andere formale Individualität zeigen, als jene, die er von seinem Vorbild, Prof. Hoffmann übernommen hat. Er erscheint sonach nicht so sehr als die formschöpferische Kraft, sondern als moderner Kulturmensch, der die Tendenz seiner Schule, die auf Sachlichkeit und auf das Organische gerichtet ist, mit einem stark ausgesprochenen Bewusstsein für das formal Notwendige anwendet. Innerhalb der streng geradlinigen, dem Holz-Charakter und den menschlichen Forderungen angemessenen Formen gibt es natürlich noch grosse Bewegungs-Freiheit. Das wesentliche künstlerische Ergebnis der Schule Professor Hoffmanns aber liegt darin, dass sie die Schönheit nicht durch unzweckmäßige, äusserliche Zutaten, durch keinerlei Zierrat oder überflüssigen Aufputz zu erreichen sucht, sondern richtige menschlich-angemessene Verhältnisse ermittelt, jede Form so einfach und klar als möglich ausdrückt, die Zweckbestimmung auf das präziseste feststellt und das Material seinen natürlichen Eigenschaften gemäß behandelt. Wenn aber die Formen einfach und klar ausgedrückt und den menschlichen Bedürfnissen organisch angemessen werden, stellen sie das Produkt einer sehr intensiven Denkarbeit und eines stark künstlerischen Empfindens dar. Was immer für ein Bild vor Augen gehalten wird, die Sitzgelegenheiten, die Schränke, das einfache Schlafzimmer, die einzelnen Möbel des Herrenzimmers, der Sitzplatz auf der Diele, die Küchenmöbel, die Details des Speisezimmers, es wird sich immer dieser künstlerische Zug, von dem eben die Rede war, im Grossen wie im Kleinen verkörpern. Schliesslich gibt es keinen Gegenstand, der nicht einer Umwertung in diesem Sinne bedürftig wäre. In dem Februar-Hefte der »Innen-Dekoration« befinden sich Gegenstände in allen möglichen Materialien ausgeführt, die alle künstlerisch geadelt sind, von jenen beiden Grundsätzen, die lauten: Sinngemäße Form und materialgerechte Behandlung. Die Material-Eigenschaften und die verschiedenen

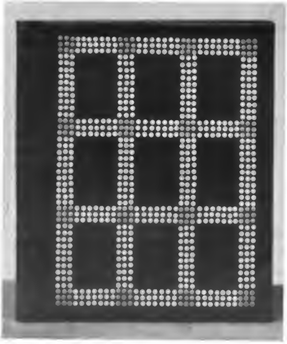


H. OFNER—WIEN. Zigarettendose in Silber.



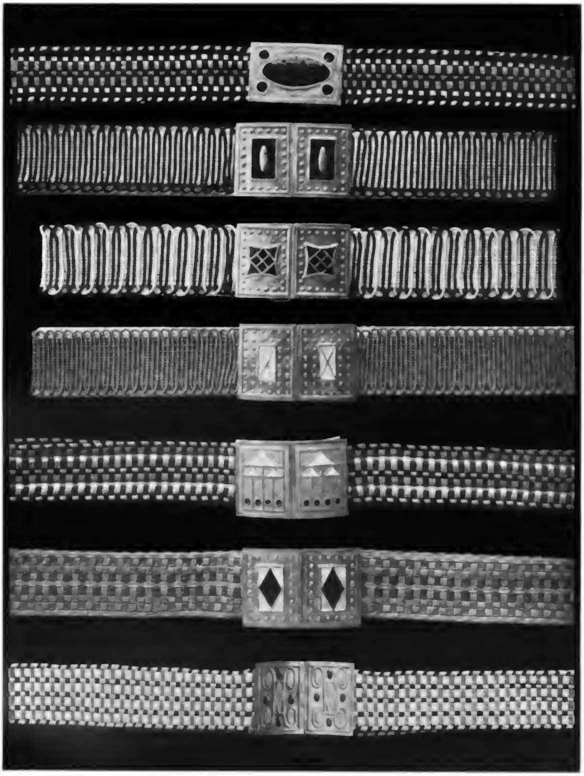
HANS OFNER—WIEN. Buchhüllen in Kalbleder und in Seide mit Handstickerei.

Techniken sind es, die zu den sehr orginellen dekorativen Werten an vielen dieser Gegenstände führen. Die Zufälligkeiten in Form und Farbe bei Herstellung gewisser Gegenstände, wie etwa bei Ton und Glas, ferner die Email-Technik, die Art der Leder-Intarsien und Klebetechnik führen zu eigenartigen dekorativen Elementen. Aus diesen natürlichen Elementen künstlerischen Vorteil zu ziehen, war das Bestreben des Künstlers. Originell und auf seine Art bemerkenswert ist jeder dieser Gegenstände, denn das meiste davon ist persönliche Handarbeit und der Ausdruck eines durchaus ernsten Bestrebens. Im Ganzen ist es eine umfassende Leistung, die hier ein junger Künstler erfolgreich vollendet hat. Man vergesse aber trotzdem nicht, dass dieses Alles nur ein Anfang ist.« —





HANS OFNER—WIEN. Mappen in Kalbleder und Seelöwenleder mit Einlagen.



HANS OFNER—WIEN.

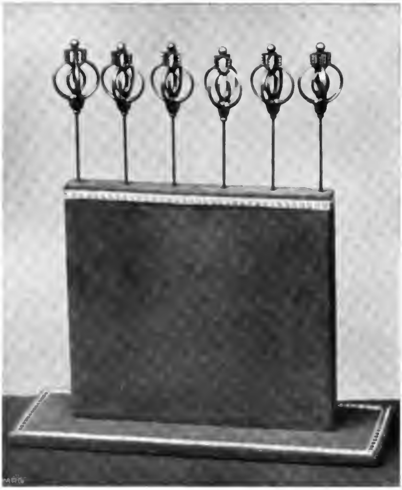
HANDGEFLOCHTENE GÜRTEL MIT EMAILLIERTEN SILBER-SCHLIESSEN.



H. OFNER
WIEN.
ANHÄNGER,
SILBER
MIT EMAIL.



H. OFNER
WIEN.
KOLLIER,
SILBER MIT
EMAIL.



H. OFNER
WIEN.
HUTNADELN,
IN SILBER
GEGOSSEN.



H. OFNER
WIEN.
KOLLIER,
SILBER MIT
EMAIL.




HANS OFNER—WIEN. RIECH-FLACONS UND GLASVASE MIT SILBERMONTIERUNG UND EMAIL-AUFLAGE.



HANS OFNER—WIEN. TINTENZEUG, MONTIERUNG IN SILBER.





HANS OFNER—WIEN. DOSEN IN ALTSILBER GETRIEBEN UND MIT EMAIL-AUFLAGE.



HANS OFNER—WIEN. SILBERNE DOSE MIT EMAIL.





ARCHITEKT HANS OFNER—WIEN. OBST-AUFSATZ, CHINA-SILBER.



HANS OFNER—WIEN. SPIELKARTEN-KASSETTE.



K. K. WEISS—HAGEN. »Blumen-Fenster«. Gelbe Narzissen, hell- und dunkelblaue Hyazinthen.

DAS BLUMENSTÜCK.

JOS. AUG. LUX—WIEN.

Keine Art von Kultur ist zu denken ohne die Blumen. Selbst in der primitivsten Volkskunst bilden sie den Haupt-Bestandteil der dekorativen Elemente. Blumenmotive liegen allen Arbeiten der Bauernkunst zugrunde, woher sie immer stammen mögen und was immer für Material verwendet war, Holz, Stein, Ton oder Stickerei, vom Kostüm zu den Möbeln und zum Arbeitsgerät, das der kunstliebende Sinn irgendwie mit Symbolen schmücken mochte. Die Blumen waren also vom Künstler sehr früh als Vorbilder ergriffen, wenn auch meist als Nebensache oder schmückendes Beiwerk behandelt. Der Architektur gaben sie zur Belebung starrer Flächen und Stäbe strenge Formen, die immer üppiger wurden bis zu Lucca della Robbias hocherhobenen Blumen- und Fruchtkränzen und der gedrängten Fülle lastender Festons der Renaissance-Epoche. Aber auch die alten Pergamentblätter frommen Inhalts und die verehrungswürdigen Heiligenbilder sind überfüllt mit Blumenverzierungen, bis endlich das Blumenstück als selbständige Gattung der Malerei hervortritt. Die Blumenliebe der holländischen Handelsherren hat diese Entwicklung gefördert und namhafte Künstler haben in dieser Gattung Unvergängliches geschaffen, wie Morell, Maria Sibylla Merian, Bronkhorst, Henstenburgh, Huysum, Wyne, van Loo, Rödig, van Os, van Leen u. a. Bis zur ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts hielt diese Blumenliebe an. Wir wollen uns einmal flüchtig daran erinnern, dass unsere Grosseltern noch eine solche feine Blumenkultur besassen, zu der wir jetzt erst wieder den Anfang machen. Treten wir in die Tür der Grossväter, dann finden wir ein helles Gemach mit weissen Gardinen, einfarbigen, weissen oder gestreiften Wänden mit Buketten, hellgelben Kirschholzmöbeln,



E. R. WEISS—HAGEN. »Blumentisch«. Gemälde.

und als Herrscherin und Hüterin dieser einladenden traulichen Stimmung die Blumen, unsere heimatlichen Bauernblumen in weissen Töpfen, lieblich anzuschauen. In der Blumenliebe liegt etwas sehr Edles. Der Anfang von Kunst liegt in ihr. Was die Blumenpflege für die Kunst bedeutete, konnte man in den alten Landhäusern, den alten Stuben voll Licht und Luft, in den Vor- und Hausgärten und den Bauerngärten sehen. Ihr künstlerischer Niederschlag war das Blumenstück, von Künstlern und Dilettanten gepflegt, und hochbeliebt in der Zeit vor dem Makart-Bukett. Aber seit den sechziger Jahren schwanden die lebenden und gemalten Blumen aus den stilvoll verdunkelten Wohnungen. Erst seit einigen Jahren ist die lebende Blume wieder zu Ehren gebracht und sie hat bereits eine Revolution in den Wohnungen hervorgebracht. Der Fall ist typisch: ist in irgend einem Haus die Blumenfreude intensiv geworden, dann spürt man die Wohltat der Blumenherrschaft in allen Räumen. Die Sammlungen und Museen weisen keinen Bestand an dem köstlichen Gut auf, das dieser Zweig der lokalen Kunst einst hervorgebracht. Selbst die Namen der Künstler, die seit Goethes Tagen ihre künstlerische Sorgfalt den Blumen zugewendet, sind mit wenigen Ausnahmen so gut wie unbekannt und die Bilder selbst sind nur in den wenigsten Fällen bezeichnet.

Was auch der Künstler einstens von seiner Liebe zu dem Gegenstande in den anmutigen Blumenstücken ausdrücken mochte, indem er sie zu einem zierlichen Strausse steckte, und das Spiel von Licht und Schatten, die freudige Buntheit der Farben sorgfältig beachtete, er tat es nicht, ohne in seiner Darstellung die Wissenschaft zu bedenken, neben der sinnlichen Freude an der Form, an Licht und Farbe, die Wissbegierde zu

befriedigen, und neben dem Drang, das Schöne zu verkünden, auch ein klein wenig den Schulmeister zu spielen. Der grosse Linné, dessen System Übersicht in die verwirrende Fülle botanischer Erscheinungsformen gebracht hatte, guckte jedem Blumenmaler der damaligen Zeit über die Palette; war das Schöne getan, so sollte das Wahre dabei nicht vergessen sein, und das Werk musste nicht nur vom Kunstfreund, sondern von einer unübersehbaren Reihe von Kennern, Wissenden, Unterscheidenden über die Natürlichkeit eine Prüfung bestehen und schliesslich wollten auch die Kreise der Gartenfreunde sich darin behaglich ergehen und mit ihren Lieblingspflanzen ein Wiedersehen und Wiedererkennen feiern. Darum finden sich in den Blumenstücken alle Freunde aus dem Hausgarten wieder, die Cynien, Levkojen, Winden, Dahlen, Hyazinthen, Fingerhut, Phlox, Stiefmütterchen, Rittersporn u. v. a.

Wie aber erfüllt der Künstler die Ansprüche der vielen, die an seinem Werk Interesse nehmen? Goethe sagte: »Nun verlangt die Kunst, dass er seine Blumen nach Form und Farbe glücklich zusammenstelle, seine Gruppen gegen das Licht zu erhöhe, gegen die Seiten schattend und halbschattig abrunde, die Blüten erst in voller Ansicht, sodann von der Seite, auch nach dem Hintergrund zufliehend sehen lasse und sich dabei dergestalt bewähre, dass Blatt und Blättchen, Kelch und Anthere eine Spezialkritik aushalte und er zugleich im ganzen, Künstler und Kunstkenner zu befriedigen und den unerlässlichen Effekt dargeben und leisten soll«. Es ist ein Stück Kunst, so oder ähnlich in jedem mittleren Bürgerhause zu finden. Wo bleibt die heutige Bürgerschaft in einem



E. R. WEISS — HAGEN. »Rosen«. Gemälde.



E. R. WEISS
HAGEN I. W.

HERBST-BLUMEN-
STRAUSS • AUF
GRAUEM GRUND.

solchen Vergleiche? Wo ihr Interesse an den Erscheinungen der heutigen Kunst, so wie es damals selbst auch die geringer bemittelten Leute an der Kunst ihrer Zeit hatten?

Wir haben einen Künstler, E. R. Weiss, Hagen i. W., der die liebenswerten Traditionen des Blumenstückes aufgenommen und mit eigenem feinen Geiste behandelt hat. Das Pedantische, Gravitätische, Schulmeisterliche, an dem grossväterlichen Blumenstück, das nebenher ein wenig als botanische Vorlage herhalten musste, blieb in der Rumpelkammer der Vergangenheit, die farbige Impression interessierte den modernen Künstler mehr, als die morphologischen Details. Zugleich verfuhr er mit dem gleichen feinen Gefühl für die sinnvolle Anordnung, die stilvolle Behandlung der Blumen im Bildrahmen, der auch bei den Alten als lebhafter Sinn für die Ästhetik der Pflanze hervortritt. Wer von der Blume ausgeht und die Umgebung mit ihr in Übereinstimmung setzt, wird ebenso stilvolle Harmonie hervorbringen, und vom Hundertsten ins Tausendste reformieren bis zum Hausbau hin, als ob er umgekehrt vom Hausbau ausgegangen und zur Blume gelangte. Eine organische Gestaltung kann an einem beliebigen Ende beginnen, sie wird in allem das Rechte finden. Immer wird von der Natur auszugehen sein; wer bei den Blumen anfängt, hat wirklich einen guten Anfang gewählt. Bei Weiss ist es nicht bloss die malerische Übereinstimmung des Kolorits, indem Blumenstrauss, Gefäss und die sonstige bildmäßige Umgebung von gleicher Atmosphäre umschlossen, in Licht und Farbe volle Ebenmäßigkeit und Naturwahrheit verkörpern und daher eine male-



E. R. WEISS
HAGEN I. W.

ROTE TULPEN U.
NARZISSEN AUF
BLAUEM GRUND.

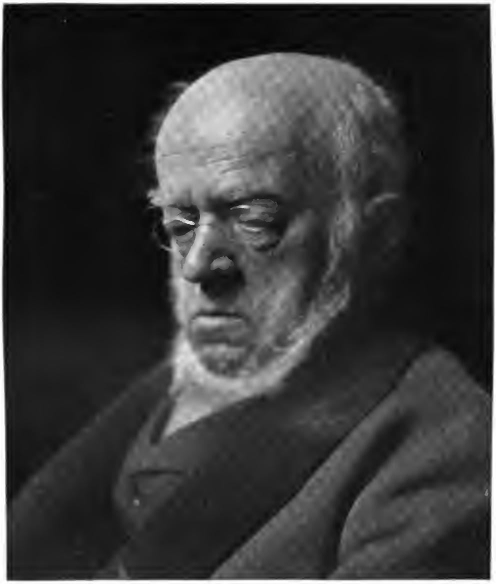
rische Einheit bilden, es ist vielmehr auch die sachliche Übereinstimmung der dargestellten Dinge, die eine besonders feine künstlerische Kultur zeigen. Seine Blumen, ein loser Strauss, doch meistens von formaler Geschlossenheit, stecken in köstlichen Gefäßen, bunten Bauernkeramiken, die gleichsam ein Stück Naturprodukt, frei wachsende Kunst des Volkes darstellen, oder in jenen feingeschliffenen, vergoldeten oder farbigen Gläsern, die in den grossväterlichen Tagen als Geburtstagsgläser verehrt wurden, und die Glasschränke des Familienhausrates oder der geschmackvollen Sammler zieren. So sind diese Blumenstücke gleichsam »Bekenntnisse einer schönen Seele«, ein wenig gefühlsselig zwar, — und warum sollten sie nicht? — und durchaus von der Liebe für alles, was Qualität hat, erfüllt. Sie enthalten einen sehr vermenschlichten Ausdruck, der sie sofort dem Herzen nahe bringt; sie zu lieben, ist fast ein Gebot der inneren Bildung, und ich möchte jene kennen, die anders sagen wollten. Das geht angesichts dieser Dinge nicht. Sie verraten behutsame, feine, beseelte Hände, die alles aufs Beste stellen, und deren unsichtbare Anwesenheit, von der erlösenden Macht einer lieben Kindheitserinnerung ist. Ich erinnere mich, eine Äusserung des Künstlers gelesen zu haben: »In zehn Jahren etwa hoffe ich soweit sein zu können, ein Bild zu malen, das — ohne ein Titelchen des Ausdrucks menschlicher Empfindung zu opfern — seine Schönheit schon einzig in der bildnerischen Lösung seiner formalen Gliederung und deren farbiger Akzentuierung findet«. Auch seine Blumenstücke sind solche Bekenntnisse. —

KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIEN
VON JACOB HILSDORF-BINGEN A. RH.

In der »Deutschen Kunst und Dekoration« ist wiederholt auch die Photographie als besonderer Zweig der angewandten Kunst zur Geltung gekommen. Da bei diesen Gelegenheiten schon fast alles gesagt wurde, was man über die Ausdrucksmittel der Photographie sagen könnte, so erübrigt es sich, davon noch einmal zu reden. Nur über eine Frage hat man sich nicht ganz einigen können: ob die Höchstleistungen der Photographie einen Anspruch auf selbständige Kunstwerke machen dürften. Dieser Streit wird wohl so lange währen, wie der Streit um das Wesen der Kunst überhaupt, der nun in Deutschland bereits über hundertundfünfzig Jahre tobt. Es wäre vergebliche Mühe, auch hierauf noch einmal die Rede zu bringen, ich erwähne den Streit nur, um zur Charakteristik des Photographen *Hilsdorf* hervorzuheben, dass er energisch Front gegen den »Künstlerdusel« mancher Kollegen macht, namentlich soweit dieser seine Hoffnungen auf die weitere Ausgestaltung des Gummidruckes setzt. Es hat auch wirklich noch niemals gut getan, etwas vortäuschen zu wollen, was nicht ist. Schon oft hat man die Verlogenheit in den technischen Künsten gegeisselt. Wie die Tapete sich nicht vermessen soll, gewebte Stoffe vorzustellen, der Holzschnitt nicht den Kupferstich nachzuahmen, so soll die Photographie sich davor hüten, mit der Malerei konkurrieren zu wollen. Jedes technische Verfahren hat danach zu streben, das ihm Charakteristische zu betonen. Was ist nun der Photographie im Gegensatz zur Malerei besonders eigen? In erster Linie doch wohl ihre Genauigkeit in allen Einzelheiten. Sollte es da wirklich richtig sein, dieses, ihr Hauptmerkmal, künstlich zu unterdrücken? Aber es fehlt mir an Raum, diese Frage hier weiter zu erörtern. Ich überlasse es deshalb dem Leser, seine Gedanken darüber fortzuspinnen. — J. Hilsdorfs Stärke liegt in seiner Persönlichkeit, in der Art und Weise, wie er mit seinen Modellen umzugehen, wie er sie zu beobachten weiss, ohne dass sie es merken, wie er ihnen die charakteristischsten Seiten abzugewinnen versteht. Er hat einen ausgesprochenen Geschmack, und er überblickt trotz seiner äusseren Ruhe mit Windeseile die Situation. Er stellt seinen Apparat auf die wichtigsten Punkte ein, begrenzt seine Bilder mit feinster Überlegung; vor allem aber versteht er es, die Beleuchtung dem jeweiligen Falle anzupassen. Um die anheimelnde Wirkung der Zimmerbeleuchtung zu erreichen, liebt er es, seine Modelle in ihrem eigenen Heim aufzunehmen, überdies hat er auch sein neues Atelier mit Seitenlicht versehen lassen, also eigens zur Erzielung derselbeu Beleuchtungseffekte. Freilich ist auch Hilsdorf, wie jeder Photograph, in gewissem Sinne von seinen Modellen abhängig. Sie müssen seinen Intensionen halbwegs entgegenkommen und Eigentümlichkeiten aufweisen, die der Wiedergabe wert sind. In dieser Hinsicht braucht er sich glücklicherweise keine Sorgen zu machen. Als Photograph der vornehmen und kunstsinnigen Welt hat er es fast nur mit Charakterköpfen zu tun, stammen doch von ihm die besten Aufnahmen Menzels, Begas', Thomas, Dehmels, Stefan Georges, Kalisch', Hans Hermanns, der Lillian Sanderson usw. und beehrten ihn doch der Grossherzog von Hessen, Prinz Max von Baden, die Familien Krupp, Henkell, Rothschild und andere mit ihren Aufträgen. Abseits vom Geräusche der Großstadt, gibt sich Hilsdorf im idyllischen Bingen völlig seinem Wirken hin. Seine Arbeitsweise gleicht in gewissem Sinne derjenigen der biedern, alten Innungsmeister: ohne Reklame zu machen, ohne sich zu überhasten, geht er ruhig, aber sicher seinen Weg. — OTTO SCHEFFERS—DESSAU.



BILDNIS SR. KGL. HOHEIT DES
GROSSHERZOGS VON HESSEN.
PHOT. J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: ADOLF MENZEL.
PHOT. J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: O. HENKELL.
J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: REINHOLD BEGAS.
PHOT. J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: FRAU WEINBERG.
PHOT. J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: FRL. BERTHA KRUPP.
PHOT. J. HILSDORF — BINGEN.



BILDNIS EINER KÜNSTLERIN.
PHOT. J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: HANS THOMA.
J. HILSDORF — BINGEN.



BILDNIS: FRAU O. HENKELL.
PHOT. J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: STEFAN GEORGE.
PHOT. J. HILSDORF—BINGEN.



BILDNIS: GUNDOLF.
J. HILSDORF—BINGEN.



GEORG WRBA. Bacchantenzug.

GEORG WRBA-MÜNCHEN.

VON DR. GEORG HABICH.

Wer gewohnt ist, auf Kunstreisen mehr seinem eigenen Stern als denen Bädekers zu vertrauen, wird nicht leicht an dem mauerumgürteten Nördlingen, der Stadt Schäuffelins, vorbeifahren, und wäre es nur, der schönen, leider aber durch banale Restaurierung stark verdorbenen Hauptkirche einen Besuch zu machen. Sie bildet das Gehäuse für eines der eindrucksvollsten Werke alter deutscher Bildhauerkunst, den ergreifenden Kruzifixus am Hauptaltar. Verlässt man die weit und kühn gespannte gotische Halle, und Keiner, der Augen hat zu sehen, wird das tun, ohne im Innersten getroffen zu sein von der stillen Grösse des Leidens in jenem Dulderangesicht, so wird man überrascht durch den Anblick eines anderen Kunstwerks, das man hier nicht erwartet. Auf dem stillen Platz, gegenüber der hohen, von Streberpfeilern unterbrochenen Kirchenwand erhebt sich da zu bedeutender Höhe ein Brunnenmonument, so einfach, ruhig und der ehrwürdigen Nachbarschaft angemessen, dass man nicht zweifelt, es rage gleichfalls aus altersgrauer Vergangenheit in die Gegenwart. Nur das Eine nimmt den Freund der alten Kunst wunder, dass er dies prächtige Stück Architektur nicht längst aus hundert Abbildungen, aus Kunstbüchern, Kunstkalendern und — Ansichtspostkarten kennt. Ein gedrängter runder Unterbau mit ganz einfach profilierter Schale, fast an ein altes romanisches Taufbecken gemahnend, trägt einen konisch sich verjüngenden Aufbau, der sich in eigenartiger Weise aus einem zweiten Steinbecken und einem Stabwerk von Bronze zusammensetzt und in Form eines hohen, spitzen, durchbrochen gearbeiteten Bronze-Helms endigt. Gotische und romanische Motive klingen in dem sparsam verteilten Skulpturen-Schmuck an, und auch der Aufriss des Ganzen erinnert an ein altes Monument, den Braunschweiger Marktbrunnen, aber dennoch: eine merkwürdige Eigenart, ein persönliches Etwas spricht aus diesem Aufbau, das wieder ganz modern ist. Hier hat kein »Neugotiker« von der Sorte, die nun seit bald hundert Jahren in deutschen Landen jeden alten Kirchenbau und Marktbrunnen »stilgemäß wieder herstellt« oder »stilvoll ersetzt«, sich verewigt, sondern ein Künstler, der nicht nach dem Muster der Alten, sondern in ihrem Geiste schafft, hat dem ehrfurchtgebietenden Genius des Ortes gehuldigt. Nicht in unfreier Imitation, sondern in einem gefühlsmäßigen Nachschaffen, das keine akademische Stillehre hemmte, ist das Nördlinger Denkmal entstanden, und die stille Liebe zu den Werken jener hohen Alten, die vornehmlich daraus spricht, ist so verschieden von der anmaßlichen und selbstgefälligen Art der früheren romantischen und der jetzigen akademischen Stilpuristen, so entgegengesetzt verschieden



GEORG WRBA—MÜNCHEN. Weibliches Bildnis. Marmor.
Kgl. Glyptothek, München.

wie Feuer und Wasser. — Es war ein junger Akademiker, der vor nunmehr sieben Jahren mit dem Entwurf zu dem Nördlinger »*Kriegerdenkmal*« — einen Namen muss das Kind doch haben — zum ersten Mal Aufsehen machte, und heute steht *Georg Wrba*, der Schöpfer dieses und bereits mehr als dieses einen schönen Monumentes erst im dreissigsten Lebensjahre. Trotz seiner jungen Jahre ein ungemein zielbewusster Künstler, der nicht weltfremd und versonnen die Zeit an sich vorüberrauschen lässt, sondern ihre Zeichen wohl zu deuten versteht, ein praktischer Kopf durch und durch, der das Gute nimmt, wo er es findet, mit den äusseren Bedingungen, sei es materieller oder ideeller Art, vortrefflich zu rechnen und auf die Intentionen der anspruchsvollsten wie auch der anspruchsloseren Besteller mit rascher Auffassung einzugehen versteht. So steht *Wrba* in der Gruppe jüngerer Münchner Bildhauer, der er angehört, zweifellos als der Erfolgreichste da, und obwohl er an rein plastischer Begabung von Anderen übertroffen wird, darf er heute schon als der Haupt-Repräsentant jener Gruppe gelten; er prägt in sich die charakteristischen Züge einer Richtung aus, der u. a. auch Flossmann, Taschner, Rauch, Killer angehören. Emil Dittler und Aug. Drumm, die beiden hervorragend talentierten Genossen, die jetzt schon nicht mehr unter den Lebenden weilen, gehörten ihr von Anbeginn an; sie waren tonangebend für manche gemeinsame Anschauungen. Was diesen Kreis auszeichnet, ist ein ausgesprochen stilistisches Prinzip: ein stark tektonischer Zug beherrscht ihre grosse Skulptur, und, auch wenn es sich um freie Plastiken handelt, bleibt die Neigung zu gebundenen Linien und geschlossenen Formen vorherrschend. Dieselbe Tendenz äussert sich ferner in ihren kleinplastischen Werken, in denen sich ein ornamentaler Grundzug immer mehr ausprägt und die sich dadurch stetig der »*angewandten*« Kunst nähern, wie denn auch die grosse Bildhauerei neuerdings ihre eigentliche Betätigung auf dem lukrativen Feld der Architektur-Plastik findet.

Eine Gruppe ohne Namen und selbst ohne eigentlichen Führer, lediglich durch gemeinsame künstlerische Überzeugungen verbunden, — das blieb für den Fernerstehenden eine etwas schwer zu begreifende Erscheinung. Und fragt man nach dem Ausgangspunkte der ganzen Bewegung, die an Ort und Stelle selbst, schon über ein Dezennium als Unterströmung sozusagen zu beobachten ist, so liegt derselbe keineswegs so klar zu Tage, wie diejenigen glauben, welche ihr die irreführende Etikette »Hilde-

brand-Schule« aufgeklebt haben. — Wer Gelegenheit hatte, die Entwicklung der Münchner Plastik während des letzten Jahrzehnts nicht nur in ihren offiziellen Äusserungen, in Form von Monumenten und Ausstellungs-Objekten zu beobachten, sondern auch in den Ateliers und den Wettbewerb - Ausstellungen Umschau zu halten, der kann seit der Mitte der neunziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts und früher schon Merkmale eines entschiedenen Umschwungs wahrnehmen. — Die Bewegung ging aus von der Münchner Akademie, aber nicht als ob diese selbst das Nest gebildet hätte, in dem das Ei ausgebrütet wurde. Nein, als Reaktion auf den akademischen Betrieb war es aufzufassen, wenn eine wackere Schar damals meist noch blutjunger Akademiker — sie gehörten durchweg der heute nicht mehr vorhandenen *Eberle*-Klasse an — voll Widerwillen gegen die hergebrachte »Tonpatzerei« sich anderen Göttern zuwandten als sie die kürzlich vergangene Epoche der Münchner Bildhauerei aus der Gefolgschaft Gedons und Wagmüllers allein angebetet hatte. Eine Anzahl von ihnen hatte sich aus dem Kunstgewerbe heraus zur Akademieklasse heraufgearbeitet, und es scheint, dass es die gesunde Berührung mit dem praktischen Handwerk war, das Einigen von ihnen zuerst fühlbar machte, wo den »akademischen Bildhauer« alten Schlags der Schuh drücke.

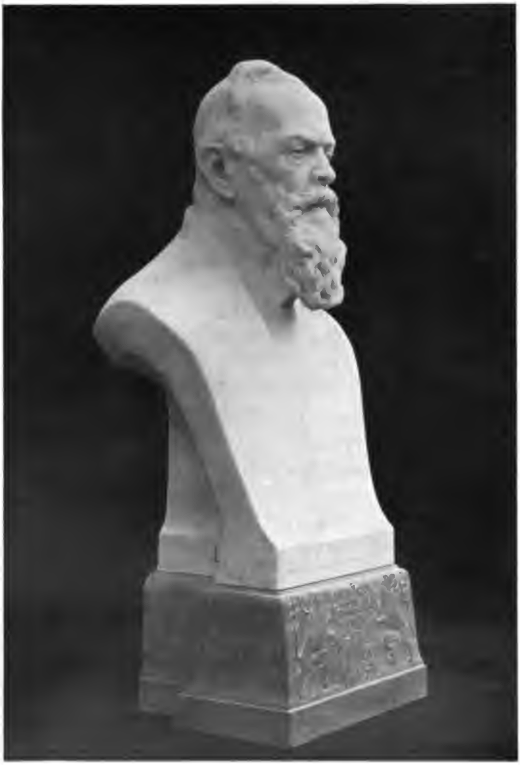


GEORG WRBA—MÜNCHEN. Weibliches Bildnis. Marmor.

Der Dekorationsstil der *Wagmüller* und *Gedon*, das Münchner Neubarock, das bei den Bauten König Ludwigs II. zuletzt noch ein bedeutendes Betätigungsfeld gefunden hatte, war einerseits zu einer hohlen Koulissenkunst, andererseits zu einem ziemlich geistlosen Naturalismus ausgeartet. Hier wie dort aber war das Tonmodell Selbstzweck geworden. Die alljährliche Kunst-Ausstellung schien das eigentliche Endziel alles plastischen Arbeitens.

Die hohen Aufgaben der kirchlichen Skulptur überliess man ruhmlos den famosen, durch Prospekt und Handlungsreisenden vorzüglich eingeführten Kunstanstalten. Für die Denkmalsplastik aber, die unter dem Zeichen »Kriegerverein« stand, sorgten ähnliche Etablissements (wenn auch öfter durch irgend einen alten Bildhauer-Namen gedeckt). Das weite Feld des Grabschmucks fiel gleichfalls fast gänzlich dem handwerklichen Steinmetz zu, und der Sinn für vornehme Kleinplastik schien so gut wie völlig geschwunden. Für den Bedarf des Publikums in dieser Richtung sorgte ausreichend die Metallwarenindustrie mit »Faust und Gretchen« oder witzigen Tintenfass-Attrappen. —

Es war indes keineswegs die moderne Kunstphrase, die schöne Redensart von künstlerischer Kultur u. dgl., was die jungen Leute jener Münchner Akademieklasse zu



GEORG WRBA—MÜNCHEN. BILDNIS
S. KGL. HOH. DES PRINZREGENTEN
LUITPOLD VON BAYERN. MARMOR.



G. WRBA–MÜNCHEN.
BILDNIS. MARMOR.




GEORG WRBA—MÜNCHEN. Pilasterfiguren (Beleuchtungsträger) im Warenhaus Wertheim, Berlin.

einer Gegenbewegung veranlasste. Durchweg einfache Leute, die zumeist von der Pike auf gedient hatten, erkannten sie früher als ihre Lehrer, was das Handwerk, die werkstattmäßige Beherrschung der Techniken des Steinmetzen, des Bildschnitzers und des Bronzegiessers für ihre Kunst bedeutet, nicht weniger, was diese Kenntnis für die Kunst der grossen Zeiten der Vergangenheit bedeutet hatte.

Die Entwicklung des Münchner Kunstgewerbes, mit dem die Meisten von ihnen praktisch Fühlung genommen hatten, wies den Weg, der zunächst zu den alten Vorbildern der mittelalterlichen Kirchen- und Profanplastik führte. Im *Bayrischen National-Museum,* vor den Werken Riemenschneiders und den Monumenten der schwäbisch-bayrischen Epitaph-Skulptur suchten diese jungen Leute zu lernen, was die Akademie sie nicht lehren wollte. Dabei ist nicht zu übersehen, dass in einem Fach wenigstens noch eine lebendige Tradition vorhanden war. Die Holzschnitzerei, die zwar von den Kreisen der sogenannten hohen Kunst wenig geachtet oder überhaupt nicht beachtet wurde, war in München niemals ganz abgestorben, nie gänzlich dem akademischen Betrieb verfallen. Eine lebendige Verbindung bestand mit den Tälern der bayrischen Alpen, in denen seit Alters die Kunst des Schnitzmessers gepflegt wurde. Wenn auch die Kunstgewerbeschule manches verdorben hatte, so gab und gibt es doch in München immer noch Bildschnitzer-*Werkstätten,* die sich frei hielten von



GEORG WRBA—MÜNCHEN.
CENTAUREN-GRUPPE. MODELL.



G. WRBA. Löwe am Portal des Leipziger Rathauses. Muschelkalk.

Sobald es die Mittel irgend erlaubten, ging es dann über die Alpen, wo naturgemäß nächst Florenz der alte Sitz der Erzgiesserschule *Donatellos,* Padua, die stärkste Anziehung ausübte. — Das rechte Verständnis und bedeutende Förderung fand die neue Richtung in München erst, als *Theodor Fischer* daselbst, leider nur vorübergehend, seine bauliche Tätigkeit entfaltete. Als neuerdings nun auch die grossen auswärtigen Baumeister, wie Messel, Walloth, Licht und Hofmann diese Münchner Bildhauer zu bedeutenden Aufgaben heranzogen, als Taschner nach Berlin berufen, Flossmann bedeutende Aufgaben ebendaselbst erhielt und Rauch, der am Münchner Nationalmuseum originelle Proben flotter Architektur-Bildhauerei gegeben hatte, ebenfalls dorthin übergesiedelt war, gingen auch den Münchnern die Augen auf, und selbst der kollegialste Neid musste es diesen »jungen Leuten« lassen, dass sie, trotz mancher archaistischer Allüren und primitiver Äusserlichkeiten erreicht hatten, was die Professoren-Plastik vergeblich versucht hatte, nämlich den Anschluss an die moderne Architektur. Die Herren Architekten aber wussten, was sie an diesen Bildhauern hatten: keine Modelleure, sondern Steinmetzen, die sich seit ewigen Zeiten einmal wieder darauf besonnen hatten, was

Künstelei und akademischer Schablone, indem sie die gute Handwerksgepflogenheit hochhielten. Was in der Holzbildnerei ein wenig bekannter Meister wie Bradl leistete, das suchte auf dem Gebiet der Steinbildhauerei, allerdings mehr in direkter Anlehnung an die alten skulpierten Grabplatten und die primitive Architekturplastik *Balthasar Schmidt* zu erreichen. Volle zehn Jahre, bevor die Rede war von der Umgestaltung des akademischen Unterrichts in Form von »Lehrwerkstätten« haben die oben genannten Kunstschüler ihren eigenen Werkstatt-Unterricht begründet, indem sie, wo nur die Praxis Gelegenheit bot, sich als Holzschnitzer, Dekorationsbildhauer und Ziseleure betätigten.

es heisst, *tektonisch* zu schaffen. Was die Architektur von dem Bildhauer fordern darf, sich in der Beschränkung des gegebenen Feldes, an den gegliederten Massen der Bausteine als Meister zu zeigen, dem jeweiligen Material, sei es harter Kalkstein oder Granit, weicher Sandstein oder auch flüssiger Stukko, die ihm innewohnende charakteristische Form abzugewinnen, das schienen diese jungen Neuerer über Nacht wieder entdeckt zu haben.

Als ein Markstein dieser Entwicklung steht das oben beschriebene Denkmal in Nördlingen da, und sein Schöpfer, der Münchner Bildhauer *Georg Wrba* tritt neuerdings immer weiter aus dem Kreise, den wir soeben mit raschem Strich zu umzeichnen

versuchten, in den Vordergrund. Seine stimmungsvollen Figuren-Gruppen für ein Brunnendenkmal in Kempten erregten auf der Münchner Ausstellung für angewandte Kunst in diesem Sommer allgemeine Bewunderung und neuerdings hat sich der Künstler bei dem herrlichen Lichtschen Neubau des Leipziger Rathauses mit einigen besonders charakteristischen Steinskulpturen wiederum mit glücklichem Erfolg hervorgetan. — Vielseitig und beweglich, mit leichter Anfassungs- und Aneignungsgabe gesegnet, zeichnet sich das Talent Wrbas besonders noch durch einen ungewöhnlichen Reichtum an liebenswürdigen Einfällen aus, die ihm die Sympathie der weiteren kunstfreundlichen Kreise sichern. Dabei ist, aller Wandlungsfähigkeiten zum Trotz, ein fest ausgeprägter Charakterzug von süddeutscher Bodenständigkeit keineswegs bei ihm zu übersehen, der namentlich in seinen Architekturen anheimelnd berührt. So konnte ihm auch die Gunst der einheimischen, in Kunstdingen maßgebenden Grössen nicht lange fehlen. Der junge Künstler darf gegenwärtig als einer der vielbeschäftigsten Bildhauer Münchens gelten, und er versteht es durch angestrengten Fleiss, indem er überall selbst mit Hand anlegt und nur als Vorarbeiter sozusagen unter seinen Gehilfen steht, den bedeutenden Anforderungen stand zu halten, die in Gestalt von öffentlichen und privaten Aufträgen an ihn herantreten.



G. WRBA. Löwe am Portal des Leipziger Rathauses. Muschelkalk.

Schon von aussen unterscheidet sich die Werkstatt des Künstlers sehr bestimmt von dem herkömmlichen »Studio«. In einem idyllischen Winkel der Vorstadt, an dem rasch strömenden Isararm der den englischen Garten durchschneidet, hat Wrba seine Hütte gebaut. Ein hoher Arbeitsraum mit vorgebautem Schuppen, dem Arbeitsort der Gehilfen, öffnet sich auf einen geräumigen Werkplatz. Hier im Freien vor dem Hintergrunde der Parkbäume, mit denen das Flussufer bestanden ist, baut Wrba seine Architekturen auf, jeden Teil in Muße bei der verschiedenen Beleuchtung des Tages prüfend. Hier gibt er auch seinen grossen Plastiken den klaren und straffen Kontur, die entschiedenen Akzente in Höhen und Tiefen, die ihre merkwürdig sichere Wirkung am Ort ihrer definitiven Aufstellung verbürgen. Jene unvorhergesehenen und oft recht unliebsamen Überraschungen, denen der zünftige *Atelierbetrieb* bei der »Enthüllung« so leicht ausgesetzt ist, werden Wrba kaum passieren. Die Arbeit unter freiem Himmel hat ihn gefeit; wer gelernt hat, am »Bau« mit zu arbeiten, dem ist das Freilicht ein freundlicher Verbündeter. Ihm verdanken seine Arbeiten eine bedeutende



GEORG WRBA. Reiterdenkmal Ottos von Wittelsbach. Brückenfigur in Stein.
Sockel nach Entwurf von Professor Th. Fischer—Stuttgart.

Fernwirkung, und wenn auch Einzelheiten, besonders in dem kleineren Maßstabe der Skizze, oft bei Betrachtung aus nächster Nähe gleichgiltig gemacht und nicht eben sehr lebendig empfunden scheinen, so kann man sicher sein, dass die fertige Arbeit zum mindesten eine originelle und wirksame »Veränderung der Silhouette unseres Erdballs«, um ein Scherzwort Lenbachs zu gebrauchen, bedeuten werde.

Nicht minder *unakademisch* im besten Sinne muten auch seine Architekturen an. Diese reizenden, schon durch ihre Aufmachung bestechenden Entwürfe riechen nicht nach der Bureaulampe. Sind sie doch auch nicht auf dem Papier entstanden, sondern echte Kinder eines plastisch schaffenden Geistes: als Modelle. Zünftige Architekten von erstem Rang bewundern die architektonische Phantasie, die Originalität und Naivität dieser Einfälle eines Bildhauers. Man fragt den Schöpfer verwundert nach dem Gang seiner architektonischen Studien, nach Schule und Lehrer. Wrba hat das Glück, weder das eine noch das andere je besessen zu haben; er ist als Architekt noch viel mehr Autodidakt denn als Bildhauer. Ein glücklicher Stern bewahrte ihn auch hier vor dem akademischen Drill, dessen freilich die Wenigsten so leicht entraten können wie er. Mit einer Unbefangenheit, die keine noch so geläuterte Stillehre zu ersetzen vermag, weiss dieser Unzünftige die abgegriffensten Motive durch leises Biegen und Modeln seinen Zwecken anzupassen, dass sie wie neue Offenbarungen wirken, scheinbar heterogene Elemente, die in jeder anderen Hand ins Formlose zerrinnen würden, spielend zu verbinden und die ehrwürdigsten Bauformen der Vergangenheit in völlig modern empfundenen Linien-Systeme mit einzubeziehen. Welcher Architekt vom Fach würde es wagen, eine so behagliche Zopf-Architektur, wie den Rundtempel (Abb. S. 374) mit romanischen Bogenstellungen zu durchsetzen und diese kleinen, von echt romanischen Säulchen getragenen Rundbogen wiederum mit barocken Stelen zu füllen? Ist es erhört, ein ausgesprochenes Zwiebeldach mit antiken Pilastern zu stützen, wie dies bei dem Brunnentempel (Abb. S. 375) so köstlich geschieht, und hat man je gotische Grotesktänzer auf einer klassischen

Säulenstellung tanzen sehen? (Abbildung S. 375). Und was soll der mit Stilgefühl begabte königliche Baurat zu einem Gebäude sagen, das auf gotisierenden Pfeilern flache Renaissance-Bogen zeigt und von einem minaretartigen Zeltdach bekrönt wird? (Abb. S. 377). — Ein Kunststück, das unserem Künstler noch von niemand nachgemacht (wenn auch schon von anderen vorgemacht) worden ist, bedeutet die heikle, aber gelungene Verbindung von Bronze mit Stein, wie sie ausser dem Nördlinger Denkmal ein vor dem Rathaus von Aschersleben projektierter Brunnen aufweist (Abb. S. 376). — Jeder Vorurteilsfreie wird an diesen bald ernst, bald launig empfundenen, immer aber stimmungsvollen Bauwerken seine helle Freude haben. Sie lehren, dass nicht dieser oder jener Stil (im historischen Sinne) genügt, um diese oder jene gewünschte Stimmung hervorzuzaubern, sondern eben nur das starke Architektur-Empfinden, das sich jegliche Bauform aneignet, aber nicht durch eklektische Wahl, sondern durch eigenartige Proportionierung und Profilierung seine Wirkung erreicht. — Was Wrba aber besonders in der älteren Künstler-Generation Münchens viel Freunde verschafft hat, ist, wie gesagt, ein echter Zug gut süddeutscher Traulichkeit — »Heimlichkeit«, wie der bayrische Sprachgebrauch so schön wie treffend sagt. Vielleicht war es aber gerade dieser lokale Charakter, der einem so einzigartigen Bauwerk wie dem Rundtempel, der als Denkmal für Krupp in Essen projektiert war, bei der Konkurrenz-Entscheidung hindernd im Wege stand. Hoffen wir, dass dieses Projekt, das für die laute Umgebung einer modernen Industriestadt vielleicht wirklich zu intim und zu feierlich war, noch an passender Stelle zur Ausführung kommt, irgend einen kirchlichen oder sepulcralen Zweck erfüllend.



G. WRBA. Reiterfigur des Prinzregenten Luitpold v. Bayern. Kleinbronze.

Weniger begreiflich bleibt es dagegen, wenn in der guten Münchner Stadt selbst einem so köstlichen Einfall wie dem Schäfflertanz-Brunnen (Abb. S. 375) die Ausführung versagt blieb. Die Idee ist architektonisch einwandfrei, bietet eine Fülle dankbarer plastischer Motive und ist im einzelnen — man beachte zum Beispiel das schöne Gitter — höchst durchdacht. Dazu kommt, dass



GEORG WRBA — MÜNCHEN. • • •
ST. MAGNUS-BRUNNEN IN KEMPTEN.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. ST. MAGNUS. HAUPTFIGUR DES BRUNNEN-DENKMALS IN KEMPTEN.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. GRUPPE VOM SOCKEL
DES BRUNNEN-DENKMALS IN KEMPTEN. BRONZE.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. GRUPPE VOM SOCKEL
DES BRUNNEN-DENKMALS IN KEMPTEN. BRONZE.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. GRUPPE VOM SOCKEL
DES BRUNNEN-DENKMALS IN KEMPTEN. BRONZE.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. GRUPPE VOM SOCKEL DES BRUNNEN-DENKMALS IN KEMPTEN. BRONZE.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. Wasserspeier.
Dekorative Skulptur vom Gesims des Brunnentempels in Kempten.

literarischen Stoff anpackt und gestaltet. Das deutsche Märchen, deutsche Sitte und Art zeigen sich freilich der plastischen Gestaltung gegenüber spröde, und es bedarf schon einer entschieden zugreifenden Hand, um solchen Motiven, die wohl von der Malerei und der Musik längst den dankbarsten Stoff boten, bildhauerische Form und Gestalt zu geben. Mit den erprobten Mitteln des alten Formenschatzes ist es hier freilich nicht getan. Die antike Nymphe wird dadurch noch nicht zur »Loreley«, dass sie einen goldenen Kamm erhält. Hier bedarf es des Gestaltens von innen heraus. — Wenn nun überhaupt Jemand, so ist *Wrba* der Mann dazu. Das zeigt sein neuestes Brunnen-Monument, das erst kürzlich in Kempten zur Aufstellung kam. Unsere Abbildungen entheben uns weitläufiger Beschreibung. Auch hier verwendet Wrba sein Lieblingsmotiv des überdachten Brunnens, nur in reicherer Entwicklung. Das Gehäuse hat die Gestalt

der Gegenstand, ein Alt-Münchner Volksbrauch, sich allenthalben grosser Popularität erfreut. Ist es nun wirklich ein Verbrechen, mit einem öffentlichen Monument auch dem Volk eine Freude zu machen? In den Augen der besonderen Kenner gilt ja neuerdings jede originelle, poetische oder phantastische Idee für ein Kennzeichen absoluten Mangels an plastischem Sinn. Solche amüsante Einfälle wie Wrba »Schäffler-Brunnen« — wir könnten hier auch den leider ebenfalls nur Skizze gebliebenen Spielmanns-Brunnen von Kaufmann anführen — zeigen indes auch dem verbohrtesten Dogmatiker, dass man nicht jeder Erfindung bar, nicht völlig steril an poetischer Anschauungskraft zu sein braucht, um ein rechter Plastiker zu sein. Es kommt hier alles lediglich auf das »wie« an: *wie* der Künstler den sogen.

eines hochragenden Tabernakels erhalten, das besonders gut am Platze erschien, da das ganze Monument dem heiligen Magnus, dem Apostel des Allgäu, gewidmet ist. Auf dem reich geschmückten von figürlichen Bronzeträgern gestützten Schalenbrunnen erhebt sich das Standbild des Heiligen in schlicht gewandeter Jünglingsgestalt mit ruhiger, eindringlicher Gebärde. Gleich einem überströmenden Born entrinnt zu seinen Füssen aus achtfacher Mündung das segenspendende Nass, um von Schale zu Schale in ein hoch ummauertes Brunnenbecken zu fallen, das an vier Seiten in Form von vorgelagerten kleineren Brünnchen seine Abflüsse hat. Den vornehmsten Schmuck dieses ganz aus Kalkstein aufgeführten und mit Kupfer gedeckten Baues bilden die kleinen Reiterfiguren aus Bronze, die ihn

umstehen. Naturgeister, die Dämonen des Waldes und der Fluren, stellt der Künstler in diesen anmutig bewegten Knabenfiguren dar. Die alten Märchentiere, das fabulose Einhorn, der mächtige Steinbock und schlanke Hirsche tragen sie willig auf ihrem breiten Rücken. Mit grossen, seelenlosen Augen schauen die Knäblein ins Himmelblau, singend und hörnerblasend; mehr vegetativ, denn als menschlich fühlende Wesen freuen sie sich ihres Daseins in der Gotteswelt. Nicht wenig kommt der Stimmung des Ganzen der schöne Baum-Hintergrund des Kirchenplatzes zu gute, vor dem die phantastischen Silhouetten der stark stilisierten Bronzebildwerke sich energisch und klar abzeichnen (Abb. S. 366 ff.). — Was es heisst, die Form aus dem Material zu entwickeln, zeigt nicht minder die *Stein*skulpturen des Monuments. Als Ornamentist von reicher Phantasie erweist sich Wrba in dem decent behandelten Flächenschmuck des Brunnenbeckens, der seine Motive in reizender Abwechslung der Tierwelt der Wassertiefe entnimmt. Ebensoviel Natursinn wie plastischen Takt verraten die köstlichen Wasserspeier (Abb. S. 370 und 371), die freilich nur ornamentale Bedeutung haben und den Aufbau an dieser Stelle ungebührlich belasten. Im übrigen Meisterstücke grosszügig stilisierender Dekorationsbildhauerei, die dem besten dieser Art, den grotesken Tierfiguren von Notre-Dame in Paris, nicht viel nachgeben.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. Wasserspeier.
Dekorative Skulptur vom Gesims des Brunnentempels in Kempten.

Es scheint, als ob der grobkörnige Kalkstein, der Muschelkalk von Kehlheim unserem Künstler besser läge als der weisse Marmor. Die Porträt-Büsten, die man von ihm sah, (Abb. S. 338—341), zumeist sprechend ähnliche Köpfe, litten unter einer etwas flauen Behandlung des zuckerig-weissen Steins. Auch die unglückliche äussere Form des Büstenabschnitts liess keine rechte Freude an diesen Sachen aufkommen. Neuerdings hat Wrba in einem kräftiger angehauenen Medaillonbildnis des Leipziger Architekten *Licht* seine Begabung auch von dieser Seite erwiesen.

Wir besitzen gegenwärtig in Deutschland eine stattliche Schar echter *Bildhauer*, die wieder gelernt haben, dem Stein und nicht nur den klassischen Carrara-Marmor, sondern, gleich ihren Vorfahren im Geiste, den romanischen und gotischen »Steinmitzeln«, wie sie sich nannten, auch wieder dem derben Muschelkalk, dem granitharten Untersberger Gestein und dem spröden Tiroler Marmor mit dem Meisel zu Leibe zu gehen. Wir erfreuen uns auch einer nicht geringen Zahl trefflicher Kleinplastiker, die im Figürlichen wie in Medaillen und Plaketten einen, scheint es, ganz neuerschlossenen Sinn



GEORG WRBA—MÜNCHEN. PORTAL VOM SCHULHAUS KIRCHSTEIN IN MÜNCHEN. SKULPTUREN VON GEORG WRBA. ARCHITEKTUR VON FISCHER.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. DEKORATIVE EINZELFIGUR AM HOCHALTAR DER MAXIMILIANSKIRCHE IN MÜNCHEN. KALKSTEIN.



GEORG WRBA — MÜNCHEN. PROJEKT
EINES DENKMALS FÜR KRUPP IN ESSEN.



GEORG WRBA—MÜNCHEN. »SCHÄFFLERTANZBRUNNEN«. PROJEKT EINES BRUNNENMONUMENTES IN MÜNCHEN.





GEORG WRBA—MÜNCHEN. GRABDENKMAL UND BRUNNENDENKMAL (PROJEKT).



GEORG WRBA. Rathausbrunnen in Aschersleben (Projekt). Kalkstein und Bronze.

Der sichere, ausdrucksvolle Zug der Linien, die Anmut der bewegten Umrisse werden vielleicht lebhafter zu dem Geschmack des Publikums sprechen als bei ihrem Gegenstück, einer ebenso zwanglos wie wirksam komponierten »Europa auf dem Stier« (Abb. Seite 378). Es darf wohl als sicher gelten, dass weder die eine noch die andere Figur ohne *Stucks* berühmte Amazone entstanden wäre; aber in der sehr ausgeprägten, mehr idyllischen als heroischen Stimmung der Gruppen spricht doch der Künstler selbst zu uns. Die formale Behandlung geht über eine gewisse, fast ornamental wirkende Andeutung des Nötigsten nicht hinaus. Der kunstgewerbliche Zug, den wir eben betonten, macht sich in diesen Kleinplastiken, die nicht anders wie ein Zimmerschmuck, etwa wie eine Kaminuhr oder eine Leuchterfigur gedacht zu sein scheinen, mehr bemerkbar als es eine längere Betrachtung verträgt. Eine gewisse Leere wird bei öfterem Sehen und Wiedersehen fühlbar.

für die Eleganz der Bronze-Silhouette, für die Finesse der scharf umrissenen Einzelform und die Vorteile der Ziseliertechnik offenbaren. Aber wir besitzen in der deutschen Künstlerschaft keinen, der in *einer* Person die Fähigkeiten des »dekorativen« d. h. Steinbildhauers mit denen des Bronzebildners in solchem Maße vereinigte wie der Schöpfer des mächtigen Löwen-Monumentes und der grazilen Diana, die unsere Abbildungen auf Seite 360 und 378 vergegenwärtigen.

Erhalten die beiden riesenhaften Portallöwen erst an dem Ort ihrer Bestimmung, vor dem Rustikasockel des Leipziger *Rathauses*, mit dem sie architektonisch verbunden erscheinen, ihre rechte künstlerische Motivierung, so leuchtet ein so zierliches Kunstspielzeug, wie die kleine Bronze-Reiterin auch dem Laien ohne weiteres ein.

Die eigentliche Begabung *Wrbas* bleibt die Plastik in enger Verbindung mit der Architektur. Es ist erfreulich, dass er neuerdings bei den Berliner Neubauten Hofmanns und Messels Aufträge erhielt, wie sie ihm vor Jahren schon das verständnisvolle Entgegenkommen Fischers — ein charakteristisches Beispiel veranschaulicht das Portal eines Münchner Schulhauses (Abb. S. 372) — auch in München verschafft hatte. Gegenwärtig versucht sich der Künstler in der Terrakotta-Plastik als Fassaden-Dekor. Ferner hat er eine grosse Reiterfigur, »*Otto von Wittelsbach*« in Arbeit, die zum Schmuck für eine der neuen Brücken in München

bestimmt ist (Abb. S. 362). Der elegante Sockel ist von *Th. Fischer* entworfen. Die endgültige Gestaltung dieses Reiters ist ein Kompromiss-Produkt langwieriger Hin- und Herrederei und als solches kaum mehr den urspünglichen Intentionen des Künstlers entsprechend. Eine lebhaft ausschreitende, stark bewegte und doch konzentriert komponierte Reiterfigur, die Wrba ursprünglich projektiert hatte, wäre eine interessantere und bei der bedeutenden Höhen-Entwicklung des ganzen Monumentes auch richtigere Lösung gewesen. Hoffen wir, dass die Zukunft unserem Künstler, der ja erst am Anfang seiner Laufbahn steht, eine dankbarere Aufgabe in seiner Heimatstadt München bringen wird. — Am liebsten freilich sähe man Wrbas Talent durch Übertragung eines Lehramts in München gefesselt und dem allgemeinen künstlerischen Interesse seiner Heimat dauernd dienstbar gemacht. Als Leiter einer Schule, nicht eines akademischen Meister-Ateliers, wohl aber einer *Fachschule* für Steinbild-



GEORG WRBA—MÜNCHEN. Grabdenkmal (Projekt).

hauer schlechthin könnte der junge Künstler von unabsehbarer Bedeutung für die Entwicklung der dekorativen Plastik in Deutschland werden. Aber auch für den Bronzegiesser und Ziseleur, ebenso für Stukkateur und Dekorateur, kurz überall da, wo es mehr auf echt handwerkliche Schulung als auf akademische Ausbildung ankommt, könnte Wrbas vielseitige und durchweg vorbildliche Tätigkeit von höchstem Vorteil sein. Ein Lehrer, der selbst Alles von Grund aus gelernt hat, wird auch Andere zu lehren verstehen, und wer solchermaßen, wie er, seinen eigenen Weg zu finden verstand, wird auch Andere ungestört ihre eigenen Wege gehen lassen. Keine »romanischen« oder »gotischen« Bildhauer würde diese Schule heranbilden, keinen »altdeutschen« und keinen neuenglischen Stil, auch keinen Seitz- und Gedonstil würde sie zeitigen, aber ebenso wenig, so hoffen wir, einen »*Wrbastil*«. Nicht mit einem wohlgefüllten Schulsack voll fertigen Formen und Motiven, wohl aber mit dem *handwerklichen* Rüstzeug ausgerüstet, das ihn auf eigene Füsse stellt, würde der Schüler die Lehre dieses jungen Meisters verlassen. —



GEORG WRBA—MÜNCHEN. Brunnendenkmal (Projekt).



GEORG WRBA—MÜNCHEN. DIANA. KLEINBRONZE.



GEORG WRBA
MÜNCHEN.

KLEINBRONZE.
EUROPA.



M. FUNKE. Landschafts-Studie.

MÜNCHNER „LEHR- UND VERSUCH-ATELIERS FÜR ANGEWANDTE UND FREIE KUNST".

Dass schon am Anfange des künstlerischen Bildungsganges die Natur stehen müsse, gilt uns heute ganz allgemein als Axiom. Es fragt sich nur, welcher Begriff dem Worte »Natur« hier unterzulegen sei. Dem regelmäßigen Sprachgebrauche zufolge ist Natur alles, was nicht Kunst ist. Alles, was in den drei Reichen kreucht, wächst und fleugt, was sich zu Hügeln ballt, als Wolke leuchtet, als Wasserfall rauscht, als Himmel blaut, was sich zum Krystall und zum Steine zusammenfügt, sei es nun mit dem geheimnisvollen Automatismus des Lebens ausgestattet oder nur mit den dumpfen Affinitäten der Chemikalien — all das ist Natur. Man sieht schon aus dieser Definition, dass der Begriff mit einer riesigen Kapazität beschwert ist. Er sagt zu viel und sagt daher zu wenig.

Wollte ich also die »Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst« durch die Feststellung zu charakterisieren suchen, dass dieselben in erster Linie ein inniges Verhältnis zur Natur pflegen, so wäre damit wenig getan. Anders als bisher geht man hier der Natur zu Leibe, inniger und zugleich wissender, organischer und zugleich abstrakter. Man glaubt nicht schon Natur zu haben, wenn man die äussere Erscheinung hat. Man sieht in ihr etwas Gewordenes, Entstandenes, man fasst sie mehr als Produkt denn als einfaches Phänomen auf. Beim Naturstudium hält man sich nicht an die Erscheinung, sondern an das Gesetz, welches ihr zugrunde liegt und von dem sie erzeugt wurde. Der Schüler soll hier nicht nur vor der Natur, sondern auch von ihr lernen. Mit anderen Worten: Man betrachtet die Natur als Künstlerin. Man suggeriert ihr ein Ziel und bewusste Wahl der Mittel zur Erreichung dieses Zieles. Man stattet sie mit Bewusstsein aus, um aus ihren Erscheinungen ein Gesetz abstrahieren zu können. Erkenntniskritisch betrachtet mag dies ein Irrtum sein. Aber nur solche »Irrtümer« wirken schöpferisch. Ein Irrtum mag es auch sein, dass man sich für fähig hält, die Absichten der Natur zu enträtseln, ihre Ökonomie, ihre ästhetischen Mittel richtig zu verstehen. Aber wer wollte das Gegenteil nachweisen? Keiner, der etwas »Richtigeres« vorbringen könnte. Doch nicht auf Wahr oder Falsch kommt es hier an. Die Stärke des Schulprinzips liegt in seinem genetischen oder organischen Grundgedanken, in dem Gedanken, dass Naturschönheit nicht ein simpler Rohstoff sei, sondern etwas nach ästhetischen Gesetzen Entstandenes. Man



W. V. WERSIN. Naturstudie.

Die Art, wie das beschriebene Schulprinzip in den Lehr- und Versuchateliers *pädagogisch* eingekleidet wird, ist nicht ein für allemal festgesetzt. Das widerspräche dem pädagogischen Grundsatze des Institutes, das sich eine möglichst individuelle Behandlung der Schüler zur Pflicht gemacht hat. Es würde ausserdem zur Verknöcherung, zur Bildung von Dogmen und Formeln führen, denen die Schule ja gerade den Krieg erklärt hat. So sind beispielsweise die rhythmischen Studien, die Hänge-, Spannungs- und Bewegungsprobleme, die in der ersten Schulausstellung vor zwei Jahren eine grosse Rolle spielten, jetzt ziemlich in den Hintergrund getreten. Der Wege, die zur Natur und von der Natur zur Kunst führen, ist ja Legion. Man legt dem Schüler beispielsweise ein Baumblatt vor, das gerade einige Ansätze zur Herbstfärbung zeigt. Er wird streut Seele aus, um Seele ernten zu können. Und was diesem Gedanken gerade als Stütze eines *Schul*prinzips seine Bedeutung verleiht, das ist sein hoher methodischer Wert, den man sich kaum reich genug vorstellen kann. Die Methode, die er liefert, ist nämlich erstens bestimmt und streng. Sie hält sich an einen umschriebenen Kreis von Stoffen und leitet den Schüler mit natürlicher Bewegung, gleichsam von selbst, von den primitivsten schöpferischen Gehversuchen bis zur völligen Herrschaft über seine Mittel. Sie ist zweitens ungemein wandlungsfähig, und gibt jedem Einzelnen Spielraum zu freier, individueller Betätigung. — So ordnet sich denn auch das Prinzip dieser Schule zwanglos dem neuen Gesichtspunkte ein, der für die Kunst und das Kunstgewerbe unserer Zeit maßgebend geworden ist. Es ist der Gesichtspunkt des Organischen im weitesten Sinne.



W. V. WERSIN. Naturstudie (Bleistiftzeichnung).



D. POLSTER.
FARBIGE LITHOGRAPHIE.



O. BLÜMEL Studie

nun angeleitet, das Gesetz einzusehen, wonach die Künstlerin Natur bei diesem unscheinbaren Kunstwerke verfahren ist. Er wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Herbstfärbung an organisch bestimmten Stellen des Blattes zuerst auftaucht und sich von da nach einem gewissen Rhythmus über die ganze Fläche verbreitet. Die so abstrahierte dekorative Norm soll der Schüler nun auch anwenden lernen. Er erhält den Auftrag, nach dieser Norm eine quadratische, eine runde, eine ovale Fläche zu schmücken. Nicht so, natürlich, indem er das Herbstblatt darauf abklatscht, sondern so, dass er mit dem feinfühligsten Analogieverfahren die gewonnene Norm auf der Kunstfläche darstellt. Und schliesslich handhabt er diese Norm frei und selbständig. Sie ist sein geistiges Eigentum geworden.

Das Herbstblatt ist nur ein Fall unter vielen. In zahllosen Gebilden hat die Natur ihr künstlerisches Können zur Schau gestellt. Auf Schmetterlingsflügeln, Muscheln, Tierhäuten und tausend anderen Dingen breitet sie den unnachahmlichen Reiz ihrer Farben aus, deren Zusammenstellungen manchmal



A. MÄHRLEN. Skizze.

kühn und kräftig, manchmal zart und höchst »fin de siècle« anmuten. Den Panzer des Gürteltieres hat sie effektvoll gepunzt, das feine Geäst der Dornbüsche hat sie pikant und lebendig durcheinander gewirrt. Im Ansatz der Baumäste und Zweige hat sie das mechanische Verhältnis des Tragenden zum Getragenen in sprechender Weise charakterisiert. Besonders klar und fein hat sie in jenen Teilen des Tierkörpers gearbeitet, die sich einer gewissen Dauerbarkeit erfreuen: in den Knochen. Das ist ein reizvolles Spiel zartgewölbter Flächen, ein pikantes Erwachen von Kräften, die sich leise aus der Fläche heben, als dünne Stege oder messerscharfe Grate über sie hinwandeln, um wie eine brandende Welle wieder in ihr zu zerfliessen. Unter geeigneter Anleitung sieht man hier ganze Dramen sich vollziehen; Attentat wechselt mit Abwehr, Sieg, Unterliegen und Gleichgewichte der Kräfte ward hier zur ruhenden Form.

Die Naturaliensammlung der Schule gibt besser, als es Worte vermögen, einen Begriff

von dem unendlichen Schatze an Lehrmaterial, das die Natur dem offenen Sinne darbietet. Alle drei Reiche haben zu ihr beigesteuert, und wer erst im Sinne der Schule Natur zu sehen gelernt hat, mag wohl verzagt stehen vor dem unerschöpflichen Reichtum von Anregungen, den ihm die wohlbesetzten Vitrinen erschliessen.

Anregungen! mehr nicht. Nur Anregungen sollen sie bleiben, nur Demonstrationsmittel für das Gesetz, das nach echt germanischer Weise und mit der allen Balkanvölkern verhassten »deutschen Gründlichkeit« aus der Einzelform sublimiert werden soll. Es ist auch im Sinne des Schulleiters — ich begegne damit einem oft gehörten Vorwurf — ein Fehler, wenn die Naturform, die nur Studienmaterial sein soll, allzu direkt, allzu täppisch in das Kunstwerk herübergenommen wird. Dieser Fehler ist gemacht worden, aber spätere Schülergenerationen haben ihn zu vermeiden gelernt. Es ist ferner ein Fehler, wenn das gründlichere Studium der Natur sich im Geiste des Schülers in blosses Wissen verwandelt und sich als solches emanzipiert. So hat sich beispielsweise das aus den trefflichen Ansatzstudien (die Ansätze von Baumästen. Zweigen u. s. w.) gewonnene Wissen in landschaftlichen Schöpfungen der Schüler manchmal störend bemerkbar gemacht. Das aus dem Lehrmittel abstrahierte Wissen verwandelte da den dargestellten Baum wieder umgekehrt in ein Lehrmittel — was nicht zuletzt auch den Prinzipien der Schule widerspricht. Ich bin keineswegs der Meinung, dass Wissen dem Künstler schadet. Im Gegenteil. Aber auch das Wissen soll nur Stoff sein. Es muss wie aller Stoff umgesetzt, es darf aber nicht gepredigt werden. Es muss sich zu einem künstlerischen Werte steigern und darf nicht in der Sphäre des Intellektuellen haften bleiben. — Noch ein anderer Vorwurf ist den Arbeiten der Schule öfters gemacht worden, der zu dem ersterwähnten wunderlicher Weise in einem schnurgeraden Widerspruch steht Der Vorwurf nämlich, dass ihre Formen und ihr Ornament zu *abstrakt* sei. Abstrakt, das heisst, sie ahmen die Naturerscheinung nicht nach, auch nicht in sogenannter stilisierter Gestalt. Sie haben keine gegenständliche Bedeutung, und ebensowenig ist ihr Sinn ein rein geometrischer. Was aber ist die Bedeutung dieser abstrakten Formen und Ornamente sonst? Ich habe nicht vor, diese Frage ausführlich zu erörtern. Sie würde mich in allzu schwierige Distinktionen führen, da bei vielen Arbeiten der Schule (Plastik, Gefässe, Möbel, Haushaltungs-Gegenstände etc.) Form und Ornament ohne weiteres in einander übergehen. Nur so viel sei gesagt, dass die als abstrakt empfundene Form bei drei dimen-



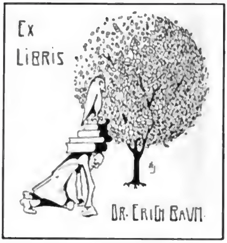
A. MÄHRLEN. Bleistiftskizze.



O. BLÜMEL. »STUDIE«.

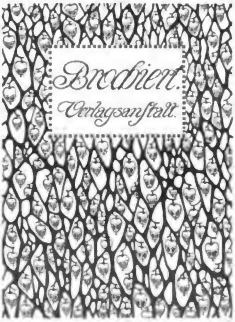


J BUSCH. Holzschnitt. Ex libris.



A. HAMBURGER. Federzeichnung. Ex libris.

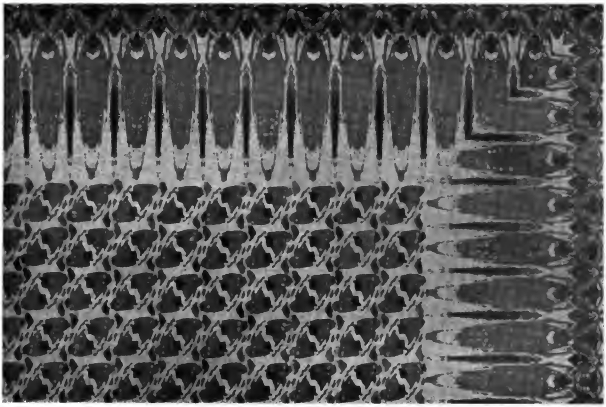
sionalen Gegenständen in der Regel die *technischen Beziehungen* der einzelnen Teile zu einander (Tragen, Ziehen, Drücken, Stemmen, Umklammern, Greifen und deren Passiva) oder gewisse, erdichtete oder wirkliche, *physikalische Bestimmtheiten* (Schwere, Leichtigkeit, Ruhe, Bewegung u. a. m.) künstlerisch zu charakterisieren sucht Ähnliches gilt auch für das Flächenornament, nur dass bei ihm die Charakterisierung der erwähnten technischen und physikalischen Beziehungen in einer höheren, der *rhythmischen* Bedeutung, gipfelt, ähnlich wie bei der Musik. Es muss zugegeben werden, dass manche früheren Arbeiten der Schule diese Absichten, die immerhin künstlerischer Natur waren, nicht so herausgebracht haben, dass sie auch dem Uneingeweihten verständlich geworden wären. Die Schüler liessen sich oft zu wissenschaftlich von dem Problem fesseln und



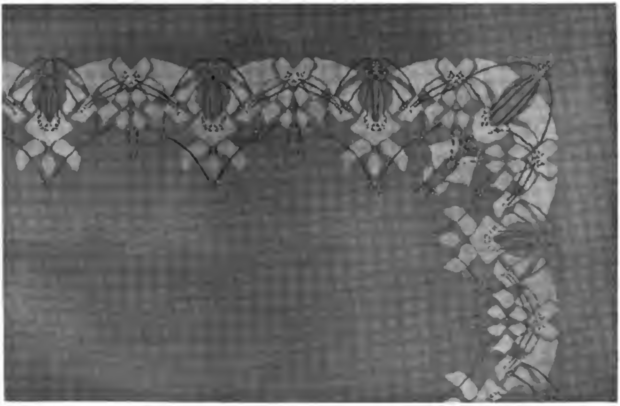
CARL DITTERICH. Buchtitel.



K. WAENTIG. Buchtitel.



E. NORI.



K. WAENTIG.

TEPPICH-ENTWÜRFE.



G. LORENZ.

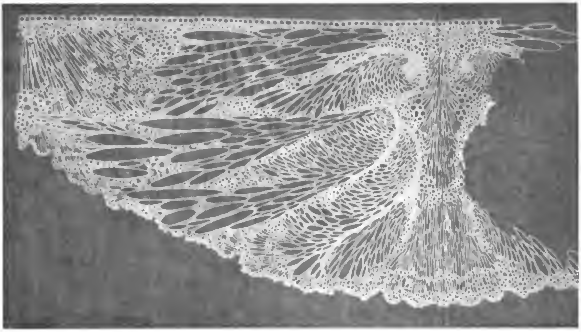
GESTICKTE KISSEN UND DECKEN.

Münchner »Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst«.



P. V. KIENLE, E. LEHMANN,
E. KNOOP, E. STAEHELIN.

SCHABLONIERTER NESSEL-VORHANG, HANDGESTICKTES KISSEN, SCHABLONIERTE CHIFFON-SHAWLS.



M. VON KRANZ. STUDIE.



M. PFEIFFER. ARMBAND, GOLD MIT OPALEN.



F. ADLER. (Ausführung: F. Schmoll von Eisenwerth.) COLLIER IN SILBER GETRIEBEN.



F. ADLER. (Ausführung: M. Herberger.) COLLIER IN SILBER GETRIEBEN MIT OPALEN UND PERLEN.
Ausgeführt in der Metallwerkstätte der Lehr- und Versuch-Ateliers.

vergassen über dem Bemühen, das Problem um jeden Preis zu lösen, die künstlerische Seite ihrer Aufgabe. Dass aber auch diese abstrakte Form und Ornamentik sehr überzeugend und gefällig behandelt werden könne, dafür liefern — um nur einen Namen zu nennen — die Schmuck- und Zinnarbeiten *Friedrich Adlers* den schönsten Beweis. Zu den künstlerischen Prinzipien der Schule — das bitte ich zu beachten — gehört die Abneigung gegen die Naturerscheinung nicht. Sie hielt die Schüler nur von dem Nachbilden der *unverstandenen* Naturform ab. Das wurde begriffen und mit löblichem Eifer auf die Spitze getrieben. Aus dem richtigen Bestreben, keinesfalls die unverstandene Naturform nachzubilden, entstand jene an Abneigung grenzende Bedenklichkeit gegenüber der Natur-Erscheinung überhaupt, die man positiv als Neigung zum Abstrakten bezeichnet hat. Sie macht sich in den neueren Schularbeiten lange nicht mehr so ausschliesslich bemerkbar, wie im Anfang. Und das ist gut. So wichtig, ja so notwendig es sein mag, aus der Natur zunächst das Gesetz zu destillieren, so braucht die Kunstform das Gesetz doch nicht immer in seiner reinsten, geistigen Gestalt darzustellen. Sie darf es sehr wohl mit einem passenden Körper umkleiden, wenn nur das Gesetz durch die Hülle immer noch durchschimmert. — Soviel steht jedenfalls fest, dass die Schüler durch diese abstrahierende Methode eminent *charakteristisch* sehen lernen. Sie erhalten, sofern eigene



A. BECKERT. Geätzte Überfang-Gläser.



A. BECKERT. Geätztes Überfang-Glas.



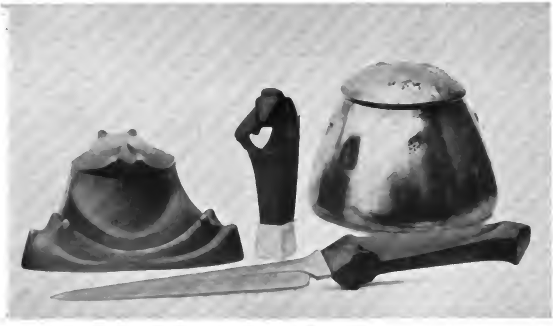
A. BECKERT. Geätztes Überfang-Glas.





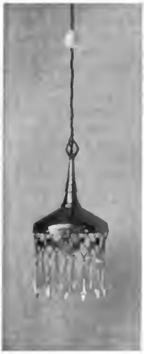
W. HASSENMACHER. Holzgeschnitzte Dose und Aschenbecher in Zinn und Kokosnuss-Schale.

Begabung dem Bemühen des Lehrers entgegenkommt, einen guten Blick für die einzige, unersetzliche Schönheit der Naturform, einen Blick für jenes Wesentliche, das ihr im ästhetischen Sinne erst die Existenzberechtigung gibt. Sie werden in den Stand gesetzt, die Naturerscheinung nicht nur von aussen zu betrachten, sondern sie geradezu nachzuleben und nachzuschaffen — ein Ding, das man bisher gerne der angeborenen Anschauungskraft des Künstlers überliess, das aber zu einem guten Teile lehrbar ist. Das Lehrbare gilt zwar im allgemeinen heute nicht viel, und man setzt in den Augen Vieler eine Sache geradezu herab, wenn man sie als lehrbar bezeichnet. Demgegenüber muss man sich vor Augen halten, dass bei allem Lehren doch dem Schüler der Löwen-



W. HASSENMACHER, K. GRUNERT. Tintenfass in Bronzeguss, Petschaft in Ebenholz mit silbernem Fuss, Briefmesser in Ebenholz mit Stahlklinge, Dose in Kupfer getrieben mit Perlen.

Ausgeführt in den Werkstätten der Lehr- und Versuch-Ateliers.]



F. ADLER. Elektr. Pendel.



M. HERBERGER. Leuchtkörper in Messing.

anteil am Erfolge gebührt. Was er nicht errafft, was er sich nicht im tiefsten Herzen assimiliert, das hat er nicht gelernt, wenn er es auch noch so gut — gelernt hat. Lehrbar und lernbar sind eben nicht identische Begriffe. — Erst, wenn der Schüler einige Herrschaft über die im Naturstudium gewonnenen Mittel erlangt hat, kommt er in engere Berührung mit jenem Material, zu dessen Bearbeitung er nach seinem oder des Lehrers Urteil am meisten befähigt ist. Es beginnt der Unterricht in den Fachwerkstätten, deren das Institut eine ganze Reihe aufweist, nämlich für Stukkatur, graphische Künste, Illustrationstechnik, Metallbearbeitung, Keramik (Drehscheibe), Handtapetendruck, Weberei, Daran schliesst sich die vortragsweise Behandlung des Holzes und des Metalles, ferner verschiedene Führungen in industrielle und kunstgewerbliche Etablissements unter fachmännischer Leitung. So sind während des Schuljahres 1904/05 besichtigt worden: Anstalten für Glasmalerei, Lichtdruck, Porzellan - Manufaktur, Beleuchtungskörper, Imprägnierung; ferner mehrere Möbel- und Klavierfabriken. — Fachwerkstätten, Vorträge und Führungen weihen den Schüler ein in die Natur des Materials. Sie machen das bisher abstrakte dekorative Bemühen zur Lösung einer konkreten Aufgabe. Die Kenntnis der ästhetischen Eigenart und der Bearbeitungsweise des Materials fügt ein modifizierendes Element in den Entwicklungsgang des Schülers ein. Sie spannt das Füllen Erfindung in das sanfte Joch der realen Möglichkeiten, sie kettet die schmückende Phantasie mit der Notwendigkeit zu-



W. V. WERSIN. Elektr. Lampe in Eisen u. Messing.



F. SCHMOLL VON EISENWERTH. HOCHZEITS-GESELLSCHAFT (HOLZFIGUREN).



O. BLÜMEL. KINDERSPIELZEUG.



L. EHRENBERGER, O. BLÜMEL. GEDRECHSELTE HOLZFIGUREN.



M. PFEIFFER, G. GOSENS (MADONNA). ▪
HAUPT-GRABMAL AUF DEM FRIEDHOF DES
ORDENS DER ENGLISCHEN SCHWESTERN.

sammen und adelt ihre Tätigkeit — Adel ist mit Unfreiheit eng verbunden — zur Bedarfskunst. Die modifizierende Wirksamkeit des Materials ist gewaltig. Das sieht man auch hier in der Schule. Verhältnismäßig leicht und frei betätigt sich die Erfindung auf den Gebieten der Flächenkunst. Schwerer ist schon das Joch des Metalls, und gar im Möbel wird die Schönheit ganz stumm und grosszügig und kargt mit deutlichen Worten.

Bisher ist nur von der Bedarfskunst die Rede gewesen; von der freien Kunst nur insoferne, als sie mit jener im Schulplan die Anfangsgründe gemeinsam hat. Trotz einiger vorzüglicher Arbeiten, die beweisen, dass diese Grundlage sich sehr wohl zur Erziehung des Schönheits-Sinnes und zur Schärfung des Auges fruktifizieren lässt, hat die Schule auf dem Gebiete der freien Kunst bisher noch nicht die imponierende Fülle guter Resultate aufzuweisen wie auf gewerblichem Gebiete. Der Grund ist einfach und naheliegend. Da das Institut unter den Auspizien Hermann Obrists entstand, lag seine hauptsächliche Attraktion von vornherein im Kunstgewerbe. Es zog deshalb vorwiegend angehende Kunstgewerbler an. Dazu kommt noch, dass die Schule für die gewerblichen Fächer selbst in München fast ein Lehrmonopol besitzt, während an Gelegenheiten Kunstunterricht zu finden, das Gegenteil von Mangel herrscht. Ausserdem mag in der Schule selbst eine strengere Auslese unter den jugendlich unklaren ναρθηκοφόροι stattfinden und mancher zu seinem Heile zur Bedarfskunst herübergegangen werden, der in der Akademie wohl oder übel »Kunstmaler« geworden wäre. So kommt das oben erwähnte Resultat zu Stande. Immerhin zählt die Anstalt in der liebenswürdigen Phantastin Frl. Mährlen ein Talent zu den Ihren, das jeder Schule zur Zierde gereichen würde. Die hier wiedergegebene zweite Landschafts-Studie von Blümel mag mit ihrer schönen, energischen Charakteristik dieses sehr persönlichen Herrn Baumes als Beleg



M. PFEIFFER. Grabstätte der Studentenverbindung »Hubertia« in Aschaffenburg.

für das dienen, was ich über die in der Schule gepflegte Erziehung des Blickes gesagt habe. Sie verrät ganz jene herbe, wohltuende Sachlichkeit, die wir gegenüber dem impressionistischen Dahingleiten über die Dinge neu zu schätzen gelernt haben.

Einige Daten über Wirksamkeit und Wachstum der Schule werden erwünscht sein. Im Januar 1902 ward sie mit 6 Schülern begründet, und im Juli 1905 konnte sie deren 185 verzeichnen. Schon im Dezember 1903 ward eine öffentliche Ausstellung von Schülerarbeiten veranstaltet, deren Neuartigkeit und hohes Niveau das schmeichelhafteste Erstaunen wachrief. Seitdem ist das Ansehen des Instituts stetig gewachsen. Die Aufträge, dieser willkommenste Gradmesser für die Anteilnahme der »stumpfen Welt«, stellten sich immer zahlreicher ein. Sie richteten sich teils an das Institut als solches, teils an bestimmte Schüler. Dass die Schule trotz ihrer Eigenschaft als Privat-Institut keinen merkantilistischen Geist gepflegt, dafür diene als Beweis die Einrichtung, dass bedürftigen talentvollen Schülern nach Maßgabe der vorhandenen Mittel volle Freistellen gewährt werden.

Ich möchte schliesslich nicht versäumen zu erwähnen, dass einige der Schüler sich bereits selbständig gemacht haben, so Frau Gertrud Lorenz—Dresden, Hugo Steiner, Friedrich Adler und andere mehr. Dass die Schule auch für das spätere Fortkommen ihrer Schüler Sorge trägt und schon während des Unterrichtes auf Selbständigkeit hinarbeitet, möge ebenfalls bemerkt werden.

Die bisherigen Erfolge der Schule, ihre innere wie äussere Entwicklung stellen den pädagogischen und organisatorischen Fähigkeiten des Leiters, *Wilhelm von Debschitz*, das schönste Zeugnis aus. Bei der Gründung war bekanntlich neben ihm der Bildhauer *Hermann Obrist* in hervorragendem Maße beteiligt. — WILHELM MICHEL.



W. V. WERSIN. Wohnzimmer in Fichtenholz.



E. R. WEISS—HAGEN. ASTERN UND DAHLIEN.